Bayreuther Blätter.

Monatschrift

des Bayreuther Patronatvereines.

Unter Mitwirkung

RICHARD WAGNER'S

redigirt

von

HANS VON WOLZOGEN.

Vierter Jahrgang 1881.

Inhalt des vierten Jahrganges.

Ein spezifizirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und den Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.

Siebentes Stück (Juli): S. 185—216.

Achtes Stück (August): S. 217—248.

Neuntes Stück (September): S. 249—280.

Doppelstück (Oktober—November): S. 281—344.

Zwölftes Stück (Dezember): S. 345—372.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Januar. Erstes Stück. 1881.

An unsere Leser.

Drei Jahre hindurch sind die „Bayreuther Blätter“ als Monatschrift des „Bayreuther Patronat-Vereines“ ausschliesslich für den Leserkreis seiner ca. 1700 Mitglieder erschienen. Der Verein hatte zunächst nur die Aufgabe, aus Jahresbeiträgen und grösseren Spenden einen Fonds zu sammeln und zu erhalten: für die dauernde Ermöglichung von *Festspielen* in Bayreuth. Die jährlichen Uebungen und Aufführungen unter Richard Wagner's künstlerischer Leitung, welche, im Anschlusse an das Festspiel von 1876, nunmehr von 1882 an hoffentlich regelmässig in Bayreuth stattfinden können, bedeuten eine Art von lebendiger *Schule* für junge, begabte Künstlerkräfte, um ihnen die vom Meister selbst festgestellte *Tradition des reinen Styles*, zumal seiner eigenen musikalisch-dramatischen Werke, dauernd einzuprägen. Auch die „Bayreuther Blätter“ waren ursprünglich nur zu dem Zwecke begründet worden, um diese Styllehren sogleich litterarisch zu fixiren und weiter auszuführen; wobei alsdann freilich auch der Begriff des Styles überhaupt zu erörtern, und den Lesern es zum Bewusstsein zu bringen war, in wiefern stylvoll ausgeführte Kunst ein nationales Kulturelement, und aus welchen Ursachen dieselbe bei

uns noch grossentheils zu vermissen gewesen sei. Während die rechte Erfüllung dieser Aufgabe durch eine Verzögerung der Wiederholung der Festaufführungen bis jetzt den Blättern versagt blieb, musste es sich bald als nothwendig erweisen, die Aufmerksamkeit der Leser, denen die *Kunst* selbst noch nicht die für jegliche Styllehre nöthige lebendige Grundlage darzubieten vermochte, vielmehr auf das *Publikum* zu richten, vor welchem diese Kunst zu erscheinen bestimmt war. Damit gerieth man sogleich in die vielfältigen Verzweigungen unserer gesammten modernen Kulturwelt und auf das innerhalb derselben dem künstlerischen Bewusstsein sich schmerzlich aufdrängende ungemeine Missverhältniss zwischen den Tendenzen des Zeitgeistes und dem Wesen wahrer, grosser Kunst, als welche nicht nur einen populären Luxus oder eine akademische Fachangelegenheit bedeuten, sondern den idealen Ausdruck einer gemeinsamen Volks-Kultur und Sittlichkeit darstellen soll. Mit der Aufweisung der mannigfachen, einer stylvollen Kunst von allen Gebieten her bereiteten geschichtlichen Hindernisse musste sich dann auch eine gleiche Aufweisung der innerhalb einer kunstfeindlichen Kulturwelt noch erhaltenen und zu fördernden edelen Spuren eines dem Geiste unserer Kunst verwandten nationalen Wesens verbinden. Endlich aber bezeichnete Richard Wagner in seinem letzten Aufsatze über *Religion und Kunst* (Oktober 1880) die äusserste Grenze für unsere litterarischen Bestrebungen, indem er auf die Möglichkeit einer *Regeneration des menschlichen Geschlechtes* durch allseitige Förderung jeder, auf den verschiedenen Gebieten unserer geistigen Thätigkeit noch vorhandenen Keime, Ansätze, Reste und Spuren des *Guten, Menschenwürdigen, Naturwahren, Echten* hinwies, wo heraus wenigstens für einen Theil der Menschheit in ferner Zeit eine solche hochentwickelte und gemeinsame *Sittlichkeit* sich ergeben dürfte, wie sie für eine edelste menschliche *Kunst*, als für den adäquaten Ausdruck des Volkswesens selbst, den unentbehrlichen Lebensboden bedeuten muss.

In diesem Sinne tröstende und leitende Ideen niederzulegen, und so eine Gemeinsamkeit von Ueberzeugungen und moralischen Bestrebungen allmählich auszubilden, bleibt also fürderhin die Aufgabe unserer „Blätter", für deren Lösung auf den verschiedenen Einzelgebieten unserer Kultur (Philosophie, Religion, Kultur- und Sittengeschichte, Philologie, Pädagogik etc.) bereits eine grössere Anzahl neuer Mitarbeiter ihre Hilfe uns freundlich zugesagt hat. Insofern der *Kern* aller kräftigen und edelen Kultur der an Leib und Seele gesunde *Mensch* selber ist, werden unsere Blätter auch jene *humanitären* und spezifisch *regeneratorischen* Vereinigungen, welche bereits vorhanden, aber meist nur erst in utilitarischem Sinne thätig sind, in das Bereich ihrer theilnahmvollen Betrachtung zu ziehen haben. Auf dem speziellen Gebiete der *Kunst* wird, wie bisher, vornehmlich der *musikalisch-dramatischen* Kunst ernste Aufmerksamkeit geschenkt werden, und die Bedeutung der Musik, im Anschlusse an Schopenhauer und Wagner, eingehend zu beachten sein. Die Frage: *was ist Styl?* wird dabei als ergänzendes Seitenbild zu der Hauptfrage: *was ist Deutsch?* eine besonders ausführliche Beantwortung finden müssen, welche

hauptsächlich in der Nachweisung und Erläuterung der Stylformen unserer Meisterwerke, und demgemäss auch in der Fixirung der bei Gelegenheit der Uebungen zu den Bayreuther Festspielen von dem Meister selbst hervorgehobenen und vorgeschriebenen Stylmomente zu bestehen haben werden. Ein zumal in Betreff der neuen dramatisch-musikalischen Kunst beinahe noch unbearbeitetes Gebiet des deutschen Kunstverständnisses liegt hier unserer eifrigen Pflege offen; und inwiefern dieses gerade uns schon zu der Basis einer *deutschen Kultur* gewichtigste Bausteine liefern könne, wird in unserer Zeitschrift mit Entschiedenheit zur Sprache zu bringen sein.

Mit der Kritik der herrschenden Kultur, welche an sich weder den Kern eines wirklich gesunden und religiös-sittlichen Menschenwesens, noch die Blüthe eines allgemeinsamen schönen und erhabenen künstlerischen Lebensausdruckes uns aufzuweisen vermag, wollen wir das Bewusstsein von den nothwendigsten Bedingungen für jede wahre Kultur und Kunst, sowie die vorhandenen Kräfte des Guten und Wahrhaften in unserem Volke bei Denen, welche sich zu uns finden, wenigstens nach Möglichkeit für alle Eventualitäten zukünftiger Entwickelung zu stärken versuchen. Diese Tendenz verleiht unseren Blättern die Fähigkeit, für alle Diejenigen, welche sich von der modernen Kulturwelt unbefriedigt fühlen, und nach einer solchen wahrhaftigen, menschenwürdigen und für unseren Volksgeist und unser Volksleben speziell deutschen Kultur begehren, eine geistige Versammlungsstätte zu werden, an welcher die Berufenen ihre Kräfte zur gemeinsamen Förderung der oben angedeuteten Bestrebungen vereinigen mögen. Hierfür wird die Zeitschrift nicht nur ihren bisherigen Umfang mehr und mehr vergrössern müssen, sondern es ist auch jetzt schon der Moment für sie gekommen, dass man den oft bereits geäusserten Wünschen entsprechen muss: die „Blätter“ *gegen Abonnement* einem grösseren Leserkreise, als nur den Mitgliedern eines einzelnen Vereines, zukommen zu lassen; von 1881 an sollen demnach auch Nichtmitglieder als Abonnenten auf die „Blätter“ angenommen werden. —

Es ist zu hoffen, dass unsere Blätter fortan auch aus den weiteren Kreisen des deutschen Publikums dem Bayreuther Patronatvereine verständnissvolle Mitglieder zuführen und ihn in gleicher Weise stätig zu vergrössern helfen werden, wie bisher die Aussicht auf ein nur den Mitgliedern darzubietendes Festspiel. Mehr als je tritt nun, nach der Aufhebung dieser ausschliessenden Bestimmung in Betreff des Publikums der Festspiele, die eigentliche, geistige und moralische Bedeutung des Vereines hervor; ja, erst jetzt darf er mit Recht als ein Verein von *Patronen* der Bayreuther Unternehmung sich ankündigen. Während nach der bisherigen Bestimmung auch jeder Neugierige und minder Theilnahmvolle, um das Festspiel zu besuchen, hätte Mitglied werden müssen, so werden erst jetzt gerade jene wahrhaft Treuen, die bis 1882 fünf Jahre hindurch beim Vereine geblieben und durch die „Blätter“

immer fester im gemeinsamen Verständnisse zusammengewachsen sind, in der ihnen reservirten *ersten Vorstellung* wirklich ganz „unter sich“ sein. Die grosse Menge des eigentlichen Theaterpublikums besucht dann jene späteren Vorstellungen, welche ihrerseits ebenfalls ihre besondere Bedeutung durch ihre unmittelbare Wirkung auf die noch Ferneren und Fremden, erst durch das Erlebniss wiederholter Festspiele unserer Sache Nähergeführten, erhalten werden. In der gleichmässig Allen dargebotenen *Möglichkeit* der grossen ergreifenden und überzeugenden *Wirkung* der Kunst selbst schwinden schliesslich alle Unterschiede wiederum zusammen.

Um eben dieser Wirkung willen musste uns vor Allem daran liegen, dass die Kunst an einer bestimmten Stätte in ihrem *reinen Style* dargeboten werde. Diese *reine Kunst*, welche noch gänzlich der Schule entbehrend, an den üblichen Vergnügungsstätten öffentlicher Theatervorstellungen nach deren Art und Aufgabe eine Unmöglichkeit bleibt, wird aber zur Möglichkeit in einem nur ihr geweihten Asyle, wie Bayreuth; und dass diese Bayreuther Möglichkeit auch zur *Wirklichkeit* werde, dafür haben die Mitglieder und Patrone zu unserem Bayreuther *Vereine* sich zusammengethan. Diess war die erste und einzige Antwort auf die thatbereiten *Anfragen* des Meisters, die er nach dem ersten Festspiele an das Verständniss des deutschen Publikums richtete: wie nun wohl eine so gross eingeleitete Sache zum dauernden Wohle deutscher Kunst fortgeführt werden könne? — Die erste Anfrage hiess: wollt ihr eine feste *Schule* zur Ausbildung junger Künstlerkräfte, ausserhalb der verderblichen Theatersphäre, nach meiner Anleitung in Bayreuth? — Da blieb es stumm ringsum. — Und wieder frug der Meister: nun denn, so wollt ihr regelmässige *Wiederholungen der Festspiele* ermöglichen? Gelingt euch diess durch gemeinsame Thätigkeit, so könnt ihr dereinst mit gerechtem Stolze euch als die Verwirklicher eines idealen Unternehmens betrachten, von dessen Wohlthaten diejenigen alsdann ausgeschlossen sein dürfen, welche gar nichts dafür geleistet haben. — Auf diese Anfrage zeigten sich in der Vereinsbildung manche schöne, erfreuende, ja rührende und höchst ehrenhafte Regungen. Die eigentliche Bayreuther Gemeinde entstand; aber das grössere Publikum hielt sich entfernt, und die Resultate waren mehr moralischer, als realer Art. Da fühlte der Meister nach jahrelangem geduldigen Warten, dass er jenen treuen Freunden, welche diese ganze Zeit für seine Idee thätig gewesen waren und mit ihm ausgeharrt hatten, den Lohn ihrer Treue und Thätigkeit nicht länger vorenthalten dürfe. Indem er sie, ihrer moralischen Bedeutung gemäss, als sein wirkliches Patronat betrachtete, verschaffte er, durch Aufgeben der Idee des sog. „reinen Publikums“, um vor Allem die „reine Kunst“ zu erhalten, ihnen und seinen Werken selbst die lang ersehnte Wiederbelebung der stylvollen Bayreuther Festdarstellungen. Solche freilich, die selber wenig gethan, und sich doch gelegentlich gern mit Wagner's Namen schmücken, haben es nun leicht, jener thätigen Treuen zu spotten, um deretwillen eben jetzt auch ihnen und Anderen der Genuss Bayreuther Kunst zu Theile werden soll.

Unsere Treuen aber wissen, weshalb sie gewirkt und geharrt haben, und dass, wenn die Welt ihnen auch die Freude des Vollgelingens nimmt, ihre Treue ihnen doch das Beste giebt, was ihnen gegeben werden kann. Sie wissen es: von dem Fortbestehen ihrer Vereinigung muss dennoch die Reinerhaltung des Gedankens von Bayreuth und seine stylvolle Ausführung allezeit abhängig bleiben. Und diess wird um so wichtiger, je weiter die Kreise werden, auf welche die öffentlich dargebotene Kunst nunmehr bildend einwirken kann. Jenen Festspielgästen gegenüber, welche diese Kunst meistens noch als ein Fremdes anstaunen, sind hiernach unsere Mitglieder die eigentlichen *Unternehmer* der grossen Sache, die *Wirthe* der Festspiele, die *Eigenthümer* und *Vertreter* des Wagnerischen Gedankens und Werkes, und endlich die *Erben* des Meisters, welche über sein Leben hinaus der dann materiell wohl völlig gesicherten und sich selbst erhaltenden Unternehmung das Wichtigste und einzig Berechtigende, die wahre *moralische Verwirklichung* treulich bewahren sollen: den sicheren Boden reiner Kunstauffassung und die strenge Form der lebendig fixirten Styltradition im Sinne edeler deutscher Kultur.

Eine grösseste, schönste Aufgabe wartet somit Derer, welche in Zukunft den Verein bilden, und als *Patrone von Bayreuth* den Dank der Nachwelt empfangen werden. Sie bleiben der stäts neue Früchte treibende, neue Möglichkeiten in's Leben führende geistige Kern der grössesten künstlerischen Erscheinung unserer Zeit. Der Glaube, welcher den Meister unter schwersten Nöthen dereinst sein Nibelungenwerk dem deutschen Volke schaffen liess, der ihn aufrecht erhielt in dem heroischen Willen der Ausführung seines erhabenen Gedankens und diesen auch wirklich nach einem Vierteljahrhundert in Bayreuth zur Ausführung brachte, der Glaube, der ihn mit immer neuen Versuchen zur Gestaltung dessen, was deutscher Kunst Noth thut, an seine Freunde und sein Volk sich wenden liess, dieser grosse Glaube, der uns nun auch den „Parsifal" schuf und giebt: *der Glaube an den deutschen Geist* — er lebt fort in der Bildung und Erhaltung unseres Vereines, in dem Geiste und der Thätigkeit seiner echten, bleibenden Patrone und jedes Mitgliedes, das treu zu ihm hält und an seiner Stelle mitarbeitet an dem Werke der „Schule", welche selbst *lebendige Kunst* ist!

Wer an Bayreuth glaubt, in dem Sinne des Wagnerischen Glaubens, der gehört zum echten *Bayreuther Patronat.* Unsere Blätter aber werden es versuchen, diesen erhabenen Glauben, der uns beseelt, auch für ihre neuen Leser in *Wissen* auszuprägen; und wo das Wissen wiederum verstummen muss vor der Heiligkeit des göttlichen Geheimnisses: da wird der *„Parsifal"* uns Allen gemeinsam mit seinen beseligenden Weiheklängen die Freudenkunde offenbaren:

„Der Glaube lebt!"

H. v. W.

immer fester im gemeinsamen Verständnisse zusammengewachsen sind, in der ihnen reservirten *ersten Vorstellung* wirklich ganz „unter sich" sein. Die grosse Menge des eigentlichen Theaterpublikums besucht dann jene späteren Vorstellungen, welche ihrerseits ebenfalls ihre besondere Bedeutung durch ihre unmittelbare Wirkung auf die noch Ferneren und Fremden, erst durch das Erlebniss wiederholter Festspiele unserer Sache Nähergeführten, erhalten werden. In der gleichmässig Allen dargebotenen *Möglichkeit* der grossen ergreifenden und überzeugenden *Wirkung* der Kunst selbst schwinden schliesslich alle Unterschiede wiederum zusammen.

Um eben dieser Wirkung willen musste uns vor Allem daran liegen, dass die Kunst an einer bestimmten Stätte in ihrem *reinen Style* dargeboten werde. Diese *reine Kunst*, welche noch gänzlich der Schule entbehrend, an den üblichen Vergnügungsstätten öffentlicher Theatervorstellungen nach deren Art und Aufgabe eine Unmöglichkeit bleibt, wird aber zur Möglichkeit in einem nur ihr geweihten Asyle, wie Bayreuth; und dass diese Bayreuther Möglichkeit auch zur *Wirklichkeit* werde, dafür haben die Mitglieder und Patrone zu unserem Bayreuther *Vereine* sich zusammengethan. Diess war die erste und einzige Antwort auf die thatbereiten *Anfragen* des Meisters, die er nach dem ersten Festspiele an das Verständniss des deutschen Publikums richtete: wie nun wohl eine so gross eingeleitete Sache zum dauernden Wohle deutscher Kunst fortgeführt werden könne? — Die erste Anfrage hiess: wollt ihr eine feste *Schule* zur Ausbildung junger Künstlerkräfte, ausserhalb der verderblichen Theatersphäre, nach meiner Anleitung in Bayreuth? — Da blieb es stumm ringsum. — Und wieder frug der Meister: nun denn, so wollt ihr regelmässige *Wiederholungen der Festspiele* ermöglichen? Gelingt euch diess durch gemeinsame Thätigkeit, so könnt ihr dereinst mit gerechtem Stolze euch als die Verwirklicher eines idealen Unternehmens betrachten, von dessen Wohlthaten diejenigen alsdann ausgeschlossen sein dürfen, welche gar nichts dafür geleistet haben. — Auf diese Anfrage zeigten sich in der Vereinsbildung manche schöne, erfreuende, ja rührende und höchst ehrenhafte Regungen. Die eigentliche Bayreuther Gemeinde entstand; aber das grössere Publikum hielt sich entfernt, und die Resultate waren mehr moralischer, als realer Art. Da fühlte der Meister nach jahrelangem geduldigen Warten, dass er jenen treuen Freunden, welche diese ganze Zeit für seine Idee thätig gewesen waren und mit ihm ausgeharrt hatten, den Lohn ihrer Treue und Thätigkeit nicht länger vorenthalten dürfe. Indem er sie, ihrer moralischen Bedeutung gemäss, als sein wirkliches Patronat betrachtete, verschaffte er, durch Aufgeben der Idee des sog. „reinen Publikums", um vor Allem die „reine Kunst" zu erhalten, ihnen und seinen Werken selbst die lang ersehnte Wiederbelebung der stylvollen Bayreuther Festdarstellungen. Solche freilich, die selber wenig gethan, und sich doch gelegentlich gern mit Wagner's Namen schmücken, haben es nun leicht, jener thätigen Treuen zu spotten, um deretwillen eben jetzt auch ihnen und Anderen der Genuss Bayreuther Kunst zu Theile werden soll.

Unsere Treuen aber wissen, weshalb sie gewirkt und geharrt haben, und dass, wenn die Welt ihnen auch die Freude des Vollgelingens nimmt, ihre Treue ihnen doch das Beste giebt, was ihnen gegeben werden kann. Sie wissen es: von dem Fortbestehen ihrer Vereinigung muss dennoch die Reinerhaltung des Gedankens von Bayreuth und seine stylvolle Ausführung allezeit abhängig bleiben. Und diess wird um so wichtiger, je weiter die Kreise werden, auf welche die öffentlich dargebotene Kunst nunmehr bildend einwirken kann. Jenen Festspielgästen gegenüber, welche diese Kunst meistens noch als ein Fremdes anstaunen, sind hiernach unsere Mitglieder die eigentlichen *Unternehmer* der grossen Sache, die *Wirthe* der Festspiele, die *Eigenthümer* und *Vertreter* des Wagnerischen Gedankens und Werkes, und endlich die *Erben* des Meisters, welche über sein Leben hinaus der dann materiell wohl völlig gesicherten und sich selbst erhaltenden Unternehmung das Wichtigste und einzig Berechtigende, die wahre *moralische Verwirklichung* treulich bewahren sollen: den sicheren Boden reiner Kunstauffassung und die strenge Form der lebendig fixirten Styltradition im Sinne edeler deutscher Kultur.

Eine grösseste, schönste Aufgabe wartet somit Derer, welche in Zukunft den Verein bilden, und als *Patrone von Bayreuth* den Dank der Nachwelt empfangen werden. Sie bleiben der stäts neue Früchte treibende, neue Möglichkeiten in's Leben führende geistige Kern der grössesten künstlerischen Erscheinung unserer Zeit. Der Glaube, welcher den Meister unter schwersten Nöthen dereinst sein Nibelungenwerk dem deutschen Volke schaffen liess, der ihn aufrecht erhielt in dem heroischen Willen der Ausführung seines erhabenen Gedankens und diesen auch wirklich nach einem Vierteljahrhundert in Bayreuth zur Ausführung brachte, der Glaube, der ihn mit immer neuen Versuchen zur Gestaltung dessen, was deutscher Kunst Noth thut, an seine Freunde und sein Volk sich wenden liess, dieser grosse Glaube, der uns nun auch den „Parsifal" schuf und giebt: *der Glaube an den deutschen Geist* — er lebt fort in der Bildung und Erhaltung unseres Vereines, in dem Geiste und der Thätigkeit seiner echten, bleibenden Patrone und jedes Mitgliedes, das treu zu ihm hält und an seiner Stelle mitarbeitet an dem Werke der „Schule", welche selbst *lebendige Kunst* ist!

Wer an Bayreuth glaubt, in dem Sinne des Wagnerischen Glaubens, der gehört zum echten *Bayreuther Patronat.* Unsere Blätter aber werden es versuchen, diesen erhabenen Glauben, der uns beseelt, auch für ihre neuen Leser in *Wissen* auszuprägen; und wo das Wissen wiederum verstummen muss vor der Heiligkeit des göttlichen Geheimnisses: da wird der *„Parsifal"* uns Allen gemeinsam mit seinen beseligenden Weiheklängen die Freudenkunde offenbaren:

„Der Glaube lebt!" **H. v. W.**

Kunst und Wissenschaft.

Von Friedrich v. Hausegger.

Es gehört zu den auffallenden Erscheinungen in dem Kunstleben unserer Zeit, dass die sogenannte *Kunstwissenschaft* von den Offenbarungen des Künstlers selbst über das Wesen seiner Kunstübung absehen darf, und dass sie an Autorität nichts einbüsst, wenn auch ihre Ergebnisse mit jenen nicht übereinstimmen, ja, ihnen sogar geradezu widersprechen. Man hat sich daran gewöhnt, unsere „Kunstwissenschaft" als etwas unnahbar Vornehmes zu betrachten, und würde es fast für einen Frevel halten, ihre so schwer zugänglichen Resultate mit dem zu konfundiren, was sich in der Uebung und im Genusse der Kunst so verständlich, so zweifellos kundgibt. Unbegreiflich wäre es, wenn die Wissenschaft auf diesem Standpunkte nicht schliesslich zu der Erkenntniss gekommen wäre, dass dasjenige, was sie aus dem Kunstleben in ihre Sphäre gezogen hat, jene bewundernde Scheu gar nicht rechtfertigen könne, welche sie selber etwa doch bisher noch vor der Kunst empfunden hatte. Mit dieser Erkenntniss aber musste sie alsdann zu dem Schlusse gelangen, dass das innere Bestreben der Kunst eigentlich doch nichts Anderes sei, als ein *verdunkelter Wissensdrang,* und dass daher der Wissenschaft nun die Aufgabe zu Theil geworden sei, das zu *erfüllen,* was jene nur erst *versprochen* habe.

Wem das Wesen der Kunst nicht ganz fremd geworden ist, der wird in dieser Ueberhebung etwas geradezu Befreiendes erblicken müssen. Die Kunst ist damit sich selbst zurückgegeben. Ihr Wesen ist *Bethätigung*; was sie davon der betrachtenden Wissenschaft zuweisen konnte, ist nur das in der Sphäre der Abstraktion leblos gewordene Produkt der Bethätigung. In der Neubelebung durch liebevolle Umarmung allein kann es auf's Neue Zeugniss geben von den lebensvollen Trieben, denen es seinen Ursprung verdankte. So musste es sich dem Geniessenden mittheilen; anstatt Dieses war ihm aber der Betrachtende gegenübergetreten. Aus der Sphäre der Bethätigungslust musste Das, was sie bot, für ihn, den von aussen Herantastenden, herausgehoben werden, um ihm greifbar und begreifbar zu werden. Die lebendige Kunstbethätigung war ihm damit als ein *numero, pondere, mensuraque* bestehendes Objekt entgegengetreten; ihm konnte er mit Zählen, Wägen und Messen beikommen. Die Wissenschaft hatte Spielraum für ihre Thätigkeit gewonnen, der Punkt schien gefunden, von dem aus sie schliesslich den Versuch wagen konnte, alle Kunst aus den Angeln zu heben.

Eine dunkle Ahnung aber, ein gewisses Geisterbangen, hielt sie noch in Schranken. Sie befand sich etwa in der Lage des Physiologen vor dem Körper eines geliebten schönen Geschöpfes auf dem Sezirtische. Dass ihre Liebe mit ihren Forschungen nichts gemein habe, das sich zu gestehen, konnte sie lange nicht über's Herz bringen. Noch immer mochte sie meinen, es handle sich um etwas Erhabenes, Bedeutungsvolles, um etwas Aehnliches, wir

jene Liebe, deren Ahnung sie aus der Ferne anwebte, wenn sie nun aus den todten Formen, als ein vielgepriesenes Resultat, „*das Schöne*“ herauskonstruirte, es präparirte und konservirte, in der Meinung, nun *das Wesen der Kunst* in Spiritus setzen zu können. Die sublimen Probleme, ob dieses absolut Schöne als Oval oder als Kreis zu denken sei, und in welche mathematische Formel es umgesetzt werden könne, traten an die Tagesordnung.

Schien damit der Sitz der Seele alles Kunstlebens den tastenden Werkzeugen der Wissenschaft blosgelegt, was auf dem weiten Gebiete der Kunst sollte ihr nun noch verschlossen bleiben? Das „*exakte Forschen*“ bemächtigte sich aller ihrer Aeusserungen; es ergriff ihre Mittel und durfte nun in leicht begreiflichem Wahne meinen, uns mit der Kenntniss derselben der Erkenntniss der Natur aller Kunst näher zu führen. Diesem Gange entspricht es als natürliche Folge, wenn die Wissenschaft in ihrem Hochmuthe endlich auch jenes nicht zu entziffernde Ahnen und Bangen abstreift, welches sie mit einer von ihrem Standpunkte aus abergläubischen Scheu erfüllt und ihren Blick verwirrt hatte. Der Moment war zu erwarten, in welchem sie mit der Erklärung hervortreten zu dürfen meinen konnte: Was soll uns noch der Gespensterglaube? Fort mit den letzten Auswüchsen desselben! Was wir in der Kunst geliebt und verehrt, ergiebt sich im Lichte unserer Forschung als Phantom. Es gehört in den Kram alles dessen, was unsere *moderne Kultur* als nichtig erkennt und entschlossen bei Seite wirft. Viel ist es, wenn dabei der Kunst noch die Ehre widerfährt, als Jugenderinnerung der Menschheit zu gelten, welcher man Gedächtnissfeste feiern darf. Der Künstler von heute gewinnt damit den Werth eines interessanten Ueberbleibsels, gleichzustellen der Bedeutung vorsündfluthlicher Reste, mit dem Anspruche, als kostbares Gut für die Erkenntniss des allgemeinen Entwicklungslebens von dem Laien mit Staunen angegafft, von dem Kenner aber klassifizirt zu werden.

Mit Recht sagt R. Wagner in seinem „*Kunstwerk der Zukunft*“: „Würde das bewusste willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der der Nothwendigkeit, des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen, und in der That hat die Wissenschaft in ihrem überspannten Hochmuthe von solchem Triumphe geträumt“ — dass sich aber dieser wüste Traum nicht verwirkliche, dafür sorgt die Macht dieses Lebenstriebes selbst, die, jemehr zurückgedrängt, desto gewaltiger hervorbricht, um sich als alleinige Quelle alles Daseins kund zu geben, diese Macht, welche in ihrer edelsten Entfaltung uns als *Kunst* entgegentritt; denn „das wirkliche Kunstwerk ist die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben“ (das Kunstwerk der Zukunft). Hiermit sind wir nun an den Punkt gelangt, auf welchem der prinzipielle Unterschied von Wissenschaft und Kunst und damit die Unmöglichkeit sich uns zeigt, dass je die erstere die Fähigkeit erlangen könnte, die Zessionärin der letzteren zu werden, wie diess als Glaubenssatz unserer Zeit bei ihr sich festgesetzt hat. —

Dass ein solches Missverständniss überhaupt entstehen konnte, daran ist der eigenthümliche Entwicklungsgang der modernen Kunst, oder sagen wir besser, der modernen *Künste*, schuld. Die Aeusserungen des modernen Kunstlebens führen uns zunächst nicht an die ursprüngliche Quelle aller Kunst, in welcher die Künste sich vereinigt zeigen als Ausdrucksmittel eines und desselben Bethätigungsdranges. In ihrem Zusammenwirken bekundeten sie sich mit zweifelloser Klarheit als Ausdruck des sich in Ton, Gebärde und Wort bethätigenden Menschen, sie wurden als solche mitempfunden und damit unmittelbar verstanden. Die Verzweigung des Gesammtausdruckes zu einzelnen, immer mehr nach Vervollständigung strebenden Künsten liess in dem Maasse, als sie durch einseitigen Aufwand von Mitteln, welche die Aufmerksamkeit vom Kerne der Sache ablenkten, das unmittelbare Mitempfinden erschwerte, das Bedürfniss nach einem anderweitigen, von aussen herankommenden Verständnisse erwachen. Als nun die aus dem Alterthume herübergeretteten Kunstreliquien dem abendländischen, in der Entwicklung noch weit zurückstehenden Volksleben gegenübertraten, hoben sie sich, weit entfernt, hier als befruchtendes Element wirken zu können, davon geradezu als Gegensatz ab. Es begann das Experimentiren mit dem nun allen möglichen Torturen zugänglichen Kunstmittel. Nur in der Verwendung durch den seltenen einzelnen Genius gewann dasselbe wieder Elastizität genug, seinem warmen Lebensodem sich zu fügen und sich ihm zu einzelnen, edlen und erhabenen Gebilden zu gestalten. Es gab in der Anwendung der Kunstmittel keine scharfe Grenze mehr zwischen Kunst und Nichtkunst, sondern nur ein *„mehr oder weniger“* von Begabung, als welche man die Fähigkeit betrachtete, das *„Mittel“* geschickt und geistvoll zu verwenden.

Diesem Entwicklungsgange entspricht es vollkommen, wenn nun die Wissenschaft in ihrem Bestreben, dem Wesen der Kunst beizukommen, das ganze Schwergewicht ihrer Betrachtung auf das *Kunstprodukt* warf, welches sich ihr als das *Resultat* angewendeter, ihr vollkommen zugänglicher *Mittel* zeigte. Die physischen Eigenschaften des Tones, die Anatomie des Körpers, die Wohlgefälligkeit der Form, der begriffliche Inhalt der Worte, woran die Poesie Gestalt gewinnen musste, alles diess, von hohem Interesse für die Wissenschaft, meinte sie als Gegenstand der Kunst auffassen zu können; die dunkle Ahnung eines unlösbaren Restes, welche etwa nebenher noch den Betrachtenden beirrte, ward mit Phrasen abgethan, oder als unbequem bei Seite gelassen. Charakteristisch ist es dabei, dass die Kunstwissenschaft jenes Gebiet, in welchem sich das Wesen der Kunst noch immer am Unbequemsten geltend macht, geradezu zu fliehen scheint, um ja nicht etwa durch ein demselben entsteigendes Gespenst aus anderer Welt in ihrem Wahne beirrt zu werden: ich meine die Musik. Unsere Aesthetiker lassen derselben gewöhnlich nur eine stiefmütterliche Behandlung zu Theil werden.*) Sie verlegen

*) Der klassische Aesthetiker der Neuzeit, Th. Vischer, wusste bekanntlich so wenig mit der Musik anzufangen, dass er sich, als verlegene Stiefmutter, mit Herrn

das Gewicht ihrer Untersuchungen auf die ihren Werkzeugen zugänglicheren sogenannten *bildenden Künste*, oder die *Litteratur* (als woran anknüpfend die *Kunstwissenschaft* überhaupt erst sich ausgebildet hatte), und überlassen nun dem Wissensdurstigen die Anwendung der daraus geschöpften Weisheit auf die Musik, durch *Analogie*. Es bekundet einen unendlich hohen Grad von Einsicht, wenn, nachdem einmal die anderen Künste einer solchen Anschauung auf Gnade und Ungnade überantwortet waren, der *Musik* von unserem grossen Philosophen Schopenhauer eine ganz exzeptionelle Stellung eingeräumt wird, wodurch mindestens sie als der erstickenden Sphäre enthoben erscheint, in welcher das Lebensflämmchen der übrigen Künste zu erlöschen drohte. Was derselbe so treffend als den Geist der Musik erkannt hat, ist aber nichts anderes, als der ursprünglich aller wahren Kunstübung innewohnende, nur mehr oder minder verhüllte Geist, welcher als wirkender Wille seinen Sitz in der Menschenbrust hat, um in der, dem Menschen eigenen Weise durch Miene, Ton, Gebärde und Wort sich Ausdruck zu verschaffen.

Wird festgehalten, dass die Kunst in ihrem innersten Wesen *Bethätigung* ist, so wird sich die Frage aufdrängen, welcher Art denn die Bethätigung sein müsse, um *Kunst* zu sein. Als unerlässliches Erforderniss aller Kunst, welches bisher wohl nie bezweifelt worden ist, muss es gelten, dass ihre Uebung auch für Andere von irgend einem Werth sein muss. Der Künstler muss sein *Publikum* haben; daher wird seine Bethätigung eine solche sein müssen, welche auch den Andern in Mitleidenschaft zieht;*) sie wird daher nicht blos dem rein individuellen Bedürfnisse entspringen dürfen, sondern sie wird aus einem Bedürfnisse hervorgehen und wieder auf ein Bedürfniss treffen müssen, welches dem sich Bethätigenden und dem „Andern" gemeinsam ist.**) Nicht ein blos individueller, ein *„universeller Wille"* muss sich in der Kunstübung wach zeigen (*„Beethoven"* von R. Wagner), soll er auch in Andern zu gleicher Entzückung lebendig werden, soll er sich auch in ihnen *„laut als bewusste Idee der Welt"* verkünden (*ebenda*). Erst mit dem Erwachen dieses Gemeingefühles, mit dem Vorhandensein dieser „gemeinschaftlichen Noth", wie Wagner sagt, welche überhaupt die Menschheit von der Thierheit unterscheidet, kann von *Kunst*, als von einem gemeinsamen Empfinden, von *Wissen*, als von einem gemeinsamen Erkennen, die Rede sein. Diesem Gemeingefühle verdankt die *Sprache* ***)

Hanslick zu verbinden genöthigt sah, damit diese moderne Autorität auf dem musikwissenschaftlichen Gebiete die Kapitel über die Musik in dem grossen Lehrbuche des berühmten Aesthetikers ihm an seiner Statt ausarbeite — wonach alsdann allerdings ein prächtiger *homunculus* aus der Wiener Retorte zwischen die gelehrten Paragraphen des grossen Faustkenners hineinschlüpfte. D. R.

*) „Der mitgetheilte Affekt überhaupt hat etwas Ergötzendes für uns, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt." Schiller „Ueber die tragische Kunst."

**) „Ist aber das Bedürfniss des Kunstwerkes nicht da, so ist das Kunstwerk ebenso unmöglich." (R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft.")

***) Vergl. *„Der Ursprung der Sprache"* von Ludwig Noiré.

verdankt mit ihr alles Denken und Forschen den Ursprung. Ihm gegenüber gewinnt die Welt der Erscheinungen gemeinsame Merkmale, in ihm tritt sie in eine Sphäre, welche die Verständigung über sie ermöglicht.

Aber erst durch die Vermittelung der dem Auge gegenübertretenden Aussenwelt wird unser Erkennen dieser Gemeinsamkeit inne. Wir gelangen durch dasselbe auf einem Umwege von aussen dazu; wir erblicken sie im *Zeichen*, und soweit auch unser Forschen in dieses Zeichen sich vertiefen mag, es wird ihm doch nie etwas andres, als ein Zeichen bleiben, da es immer nur die Erscheinung ist, an welcher dieses Forschen sich erprobt.

Eines solchen Umweges nun aber bedarf es nicht, um dieses Gemeingefühl zum *lebendigen Bewusstsein* zu erwecken. Dieses Bewusstsein war lange vor der Erkenntniss vorhanden und vollkommen unabhängig von ihr, sowie die Lebensfunktionen des Körpers ganz unabhängig von der Kenntniss seiner Organe vor sich gehen; es manifestirt sich in der *Kunst* unmittelbar, ohne Hinblick etwa auf einen aussen liegenden Zweck.*) Ton, Miene und Gebärde fanden als Ausdruck gesteigerten Empfindens sofort Nachhall im Andern, indem sie zu gleichem Ausdrucke anregten, und damit innerlich Zeugniss von der Gemeinsamkeit des in ihnen ausgedrückten Gefühles gaben. Bei dieser Bethätigung tritt, im Gegensatze zu der Erkenntniss der Aussenwelt, der Welt der Erscheinung, — die Innenwelt, die des *Willens*, in das Bewusstsein. Sie offenbart sich zunächst als dunkler Drang die Schranken des Individuums zu durchbrechen. Mit der Klärung und Veredlung des Ausdrucksmittels erhält der dunkle Drang Klarheit und Bestimmtheit, und damit gewissermaassen konkrete Gestalt. Und diese sich stäts vollendenden und bereichernden Ausdrucksmittel bleiben im Dienste des sich künstlerisch bethätigenden Menschen; denn sein warmer Lebensodem allein nur vermag ihnen die Gestaltung zu geben, in welcher sie im Künstler und durch ihn im Kunstgeniessenden wirksam sind. Diese Gestaltung ist demnach keine andre, als der sich nun in höherer Vollendung, frei von den Zufälligkeiten der Individualität, in seinen reinsten Ausdrucksformen geniessende Mensch, keine abstrakte Idee, sondern ein von Blut und Wärme durchströmtes, momentan in uns selbst wach gewordenes *Menschenideal.***) Aus dem sich in uns bethätigenden dunklen universellen Willensdrange wird, sowie er sich im Walten der maassvoll ordnenden künstlerischen Macht zur Gestalt verdichtet, der *vervollkommnete* Mensch geboren, mit dem Fortschreiten der Kunst in immer steigender Vollendung, bis zur lebendigen Darstellung durch die vereinigten Ausdrucksmittel in der höchsten *dramatischen* Form, fort und fort seine Wiedergeburt feiernd.

*) „Denn, um es endlich einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Schiller *„Ueber die ästhet. Erziehung des Menschen.“*

**) „Man sagt, der Zweck des Schönen ist Vergnügen! — Rechnet man für nichts die Erhebung des Geistes, *die Erhöhung des ganzen Daseins*, das Thätigwerden von Gefühlen, die oft im ganzen wirklichen Leben eines Menschen nicht in Anregung kommen?“ Grillparzer.

Aeussere Hemmungen des sich künstlerisch äussernden Willens waren es, welche zur Einseitigkeit einzelner Künste geführt haben; erklingt auch in jeder von ihnen gleichsam nur éine Saite unserer Ausdrucksmittel, von jener innern Bethätigung des Willens gerührt, so wird sie doch bei gesteigerter Empfindsamkeit auch die andern Saiten zum leisen Mitschwingen anregen, um so die geschilderte Wirkung hervorzubringen. Es bedarf gleichsam eines aufmerksamer lauschenden Ohres den übertäubenden Aeusserlichkeiten gegenüber, welche den vereinzelten, einer selbständigen Entwicklung überlassenen Künsten anhangen. In vollen und reichen Akkorden aber kann der geschilderte Eindruck allein in jener Kunst laut werden, welche alle Ausdrucksmittel wieder wie die Saiten auf *einem* Stege zusammenfasst, und sie mit ihrer ursprünglichen Bestimmung wieder ihrem ursprünglichen zweifellosen Verständnisse zurückgiebt, nämlich in der Kunst, in welcher der Mensch selbst wieder als mit allen jenen so wunderbar gesteigerten Ausdrucksmitteln sich bethätigend uns unmittelbar entgegentritt, also in der *Darstellung*. Der sich in derselben bethätigende, den rein individuellen Lebenstrieb überragende Wille erklärt seine Manifestirung durch mehr als ein Organ; im Drama erscheint über dem, in den einzelnen Darstellern zum Ausdruck gelangenden, sich uns künstlerisch mittheilenden Willen noch ein denselben überragender thätig. Nicht im einzelnen Darsteller selbst ist die letzte Instanz dieses Willens zu suchen, wenngleich sie ihre künstlerische Verwirklichung durch das Organ des darstellenden Menschen, als des einzigen Vermittlers echten Kunstausdruckes, finden muss. Nicht allein die Anwendung aller Ausdrucksmittel, sondern auch die Fähigkeit, unsere Willensbethätigung zu einer den Einzelwillen weit überragenden Universalität zu erheben, wie diess keiner Einzelkunst möglich ist, räumt dem Drama (dem Gesammtkunstwerke im Sinne R. Wagner's) eine Bedeutung ein, der gegenüber die einzelnen Künste sich nur wie verirrte Strahlen der Sonne gegenüber ausnehmen.*)

Die scharfe Grenze von Kunst und Wissenschaft ist mit dem bisher Gesagten zu bezeichnen versucht worden. Sich an die Stelle der Kunst zu setzen,

*) Wenn Schopenhauer im willenlosen Erkennen die Bedingung, ja das Wesen aller ästhetischen Auffassung findet, so dürfte er in diesem Punkte von unsrem Meister, dem es als Denker zugleich verliehen ist, sein Erkennen dem in ihm selbst wach gewordenen Wesen der Kunst gegenüberzustellen, korrigirt werden. Nicht willenlos ist der Genuss der Kunst; keineswegs aber ist der rein individuelle Wille dabei thätig, derselbe schweigt vielmehr vollständig; nur soweit der Wille, des Produzirenden sowohl als auch des Geniessenden, in die Sphäre des Gemeingefühles ragt, soweit er zum *„universellen Willen“* wird, ist seine Bethätigung Kunstübung und Kunstgenuss. Dass Schopenhauer selbst dieser Anschauung nicht ferne stand, bekunden andre Aussprüche von ihm: „Es gibt eigentlich gar keinen Genuss anders, als im *Gebrauch und Gefühl* der eigenen Kräfte und der grösste Schmerz ist wahrgenommener Mangel an Kräften, wo man ihrer bedarf.“ (Die Welt als W. und V. I. S. 345). An andrer Stelle: „Während des Anhörens einer grossen Musik *fühlt* jeder deutlich, was er im Ganzen werth ist, oder vielmehr, *was er werth sein könnte.*“ (Schopenhauer handschriftl. Nachlass, v. Frauenstädt. S. 373.)

gleichsam dasselbe zu leisten, wie die Kunst, ist der Wissenschaft ihrer Natur nach unmöglich, vermöge welcher alles, was sie erfasst, erst ein Gegenstand, ein von aussen zu Fassendes geworden sein muss. Nie kann sie dort anknüpfen, wo jene etwa aufhört, ihre Sphäre ist eine ganz andere und kann mit der Sphäre der Kunst nie zusammenfallen. Wenn das *Mittel* der Kunst der forschenden und korrigirenden Hand der Wissenschaft zugänglich ist, so hat diess mit ihrem Wesen nicht das Mindeste zu schaffen. Für die Musik als Kunst, das ist: als Ausdruck menschlichen Bethätigungsbedürfnisses, ist es ebenso gleichgiltig, ob die Wissenschaft die richtige Schwingungszahl der grossen Terz gefunden hat, und ob dieselbe als Konsonanz oder als Dissonanz betrachtet wird, als es für den Ausdruck durch die Gebärde gleichgiltig ist, ob die Wissenschaft richtig erkannt hat, welche Muskeln dabei thätig sind. Ob der Ton als solcher, vom physikalischen Standpunkte aus, oder ob seine physiologischen Wirkungen im Ohre, der Betrachtung unterzogen werden, bleibt für die Erfassung des Wesens der Musik gleichgiltig, und so tief auch die Wissenschaft ihre Sonde in das Innere des menschlichen Organismus führe, das Innere der Kunst wird sie damit doch nie berühren. Nicht anders ist es aber auch mit dem begrifflichen Inhalte des in der Kunstbethätigung zur Verwendung kommenden Wortes. Für die Kunstbedeutung eines „*Wallenstein*“ wird es beispielsweise ohne allen Einfluss sein, wenn etwa historische Untersuchungen an den Tag legen, dass die Motive und Ziele des Handelns Wallensteins in der Wirklichkeit andre waren, als die von Schiller benützten; sowie der „*Tell*“ nichts dadurch einbüsst, dass die Wissenschaft die Nichtexistenz des Helden dieses Drama's nachgewiesen zu haben glaubt. Dass wir so gescheidt sind, an Gespenster nicht zu glauben, nimmt einem „*Hamlet*“, einem „*Faust*“, einem „*Manfred*“ nicht das mindeste von ihrem Kunstwerthe. Mag der im Kunstwerke zur Erscheinung gelangende Gott Zeus, Jehova oder Wotan heissen, so wird kein Argument, dass wir es bereits so herrlich weit gebracht, an diese, oder überhaupt an Götter nicht mehr zu glauben, uns den überwältigend zur Mitleidenschaft zwingenden, unmittelbaren Kunsteindruck, welcher in uns durch Offenbarung eines tiefen, in uns mächtig wiederklingenden rein menschlichen Gehaltes wachgerufen wird, wegdisputiren und in uns die Sehnsucht erwecken können, an deren Stelle etwa dem „*Atome*“, oder dem „*Aether*“ oder „*der Kraft und dem Stoffe*“, als wissenschaftlich mehr beglaubigten Potenzen, zu begegnen.

Von Bedeutung für den Künstler ist die *Intensität* seiner Thätigkeit selbst, als eine Nothwendigkeit, und die Unverfälschtheit, mit welcher sie, durch richtige Anwendung der Mittel, Andern überantwortet zu werden vermag; für den Gelehrten dagegen der *Zweck* seiner Thätigkeit, das Resultat, welches er mittels derselben an den Tag fördert, und welches seinen Werth für die Wissenschaft an sich und ohne alle Rücksicht auf die dazu erforderliche Thätigkeitsanwendung enthält. Wenn daher behauptet werden wollte, dass die Thätigkeit des Genie's auf dem Gebiete der Kunst nicht verschieden sei

von der Thätigkeit des mechanischen Erfinders oder des astronomischen oder historischen Gelehrten, so antwortet der Künstler darauf mit Recht: „Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches; aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine Nothwendigkeit war und das Nothwendige erwählte – da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes" (*„Das Kunstwerk der Zukunft“* von R. Wagner).

Es sollte mit dem Gesagten nicht ein Rangstreit entschieden, sondern nur eine scharfe Grenze gezogen werden. Auch wollen wir uns nicht vermessen, etwa dem eigenartigen Bedürfnisse Einzelner vorzugreifen. Wer mit dem Wunsche *„zwar weiss ich viel, doch möcht' ich alles wissen“* den Drang in seinem Busen zu erschöpfen vermag, an dem hat vielleicht die Wissenschaft etwas gewonnen, sicher aber die Kunst nichts verloren. Uns konnte nur daran gelegen sein, einer Wissenschaft gegenüber, welche sich vermisst mit hohem Tone über die *„Vermischung der Grenzen der Künste“* zu raisoniren, ihre eigene Grenze anzudeuten und sie vor der weit bedenklicheren Vermischung derselben mit der Grenze der Kunst zu warnen, da aus einer solchen nur eine Ertödtung der wahren Kunst entstehen könnte, wogegen jene andere, vielbeklagte „Vermischung“ sich uns als eine Wiederbelebung der vollkommensten und höchsten Kunst offenbart. —

La renaissance.

Scènes historiques par le comte de Gobineau. Paris 1877.

Besprochen von Heinrich von Stein.

Wir sollen es verstehen lernen, wie die Erscheinung des *künstlerischen* Menschen uns zu der Erfahrung des *erlösten* Menschen verhelfe, — wie in diesem Sinne uns die Kunst erlöse, und ihre ästhetische Gestalt uns die ethische Bedeutung der Welt vermittle. Den Künstler, welchen wir uns zum Meister ersahen, recht vernehmen, das heisst zugleich, von den bedrückenden Schatten überkommener Irrthümer durch die immer neu entscheidende Macht des Gemüthes frei geworden sein. Wenn Schopenhauer, der *Philosoph*, bereits die letzte Kundgebung des tiefsten Innern der Selbstempfindung für maassgebend erachtete zu einer im einzig wahrhaften Sinne „metaphysischen“

Auffassung der Welt, so dürfen wir nun erfahren, wie, mehr als die blosse Lehre durch das Wort, wahre *Kunst* die metaphysischen Trübungen des Horizonts wirklich zerstreue, — sie selbst als die Sonne, welche nicht nur zu scheinen, sondern auch zu erwärmen und warmes inniges Leben zu zeitigen vermag.

Haben wir denn die Macht des Tragischen, wie sie in dem Kunstwerke Richard Wagner's vor unsere Augen tritt, zugleich als den tiefsten Inhalt einer unerbittlich aufrichtigen Weltanschauung erkannt, so muss uns auch mit Nothwendigkeit als der richtige Gesichtspunkt zur Beurtheilung der historischen Gegenwart diess erscheinen: welchen Platz der laute Drang des Tages den beständigeren Wirklichkeiten seiner Kunst offen gelassen habe, und welche Geltung in der Meinung Aller diese dem Einen erschlossenen Wahrheiten zu gewärtigen haben. — Halten wir eine solche Umfrage, so ergreift uns, als einzige Antwort, heisse schmerzliche Sehnsucht nach jenen etwa je gewesenen oder kommenden Tagen, da der künstlerische Mensch, wie er in einem erhabenen Beispiele vor uns steht, in der That auf den Höhen des gesammten Weltgeschickes seine Stelle fände. Es ist das Sehnen nach jenem, dennoch nicht nur erträumten, aufrichtigen, natürlich-menschlichen Zustande, welcher, weit entfernt, ein blasses Bild nichtigen Erdenglückes darzustellen, vielmehr erhabene Züge an sich trägt, weil Welt und Leben sich dann geradezu als ein Gegenbild tragischer Kunst zu bewähren hätten. Es ist eben jenes Sehnen, über dessen demgemäss sich ergebende tiefe Verwandtschaft mit den Entzückungen wahrer Kunst der nachdenkende Leser dieser Blätter im vergangenen Jahre seinem Meister manche ahnungsreiche Kunde, ja empfindungsvolle Gewissheit zu verdanken hatte.

Dass die gewaltsame Zivilisation, welche uns umgiebt, als eine herbe Nicht-Erfüllung gerade die vollsten und wärmsten Ansprüche unseres Gemüthes einengt und oft gänzlich unterdrückt, das sagt uns eine solche Umfrage, kaum begonnen, nur allzuschnell. Die drangvolle *Lebendigkeit* ringsumher, ausgeprägt in jener unser Zeitalter gestaltenden Kraft der technischen Erfindung, welche, durch Kohlen und Eisen, den Fuss beflügelt und die Arme bewaffnet und stärkt, täuscht uns nicht mehr darüber, wie es um das Leben des Menschen dabei im Grunde bestellt sei. Schon ein kurzer Zeitraum, um so kürzer, je „schneller die Zeit lebt“ — und dessen rühmt sie sich ja —, macht die unsicheren Reflexe verschwinden, welche etwa für den Augenblick ein ödes Grau wie Silberglanz erscheinen liessen. Voller Lug und Trug erscheint uns bereits das achtzehnte Jahrhundert, auch da noch, als es sich selbst ein Zeitalter der Aufklärung nannte, — ohne Tiefe und Kraft auch dann, als es einigen jener Lügen ein blutiges Ende machen zu wollen schien. Und nicht anders werden wir jene, um einen Schritt weiter zurückliegende Zeit beurtheilen, in welcher ja die Wurzeln heutiger Politik und „Zivilisation“ jedenfalls zu suchen sind: das Zeitalter der *Renaissance* wird uns, in genau entsprechender Weise, keineswegs als eine Blüthezeit aufrichtiger, natürlicher Menschlichkeit erscheinen.

Zwar ist man immer wieder geneigt, an dem Idealbilde jener Zeit festzuhalten, weil man sich erinnert, dass allerdings damals, wenn auch nur vorübergehend, „*Kunst*“ zur wichtigen öffentlichen Angelegenheit gemacht worden ist. Die Liebe zu den Eindrücken, welche wir einmal von den Bildwerken jener Tage empfangen haben, die Verehrung für die Person der Urheber der vorzüglichsten unter ihnen ist so innig und gross, dass wir die ganze Zeit in einem allzu günstigen Lichte erblicken, und dann wohl gar ein wahrhaftiges Uitheil über dieselbe als hart empfinden. In der That soll auch an die echte Grösse jener Künstler nie gerührt, und der Werth der ihnen entstammenden Kunsteindrücke nie bezweifelt werden; diese grossen einzelnen Gestalten müssen vielmehr als dafür maassgebend gelten, dass wir mit Recht, um der Belehrung und des Beispiels willen, häufig zu der Betrachtung gerade jener Zeiten zurückkehren. Nur denken wir daran, welche Kunst es denn war, welche einmal der Gegenstand des allgemeinen Interesses werden konnte; wir gedenken daran, dass die *bildende* Kunst ihrem Wesen nach eine Freude am blossen Abbilden, auch der schlimmsten Dinge dieser Welt, sehr wohl einschliesse, und ihr demgemäss, an sich, die wahrhaft künstlerischen tragischen Reize des Dämonischen und Mystischen, des Ueberweltlichen und Unsagbaren der menschlichen Leidenschaften und Gemüthsmächte doch nur ausnahmsweise zu Gebote stehen; wovon man sich, durch Entgegenhaltung jener Kunst, deren Wesen im Nicht-Abbilden besteht, der Musik, entscheidend überzeugt.

Hiermit erinnern wir dann abermals an Betrachtungen, welche dem Leser der „Bayreuther Blätter“ bereits wohl bekannt sind, aus „Religion und Kunst.“ Dort musste sich uns das Bewusstsein davon erschliessen, dass jene grosse ethische Wiedergeburt, wie wir sie ersehnen, keinesfalls von einer Kunstübung zu erwarten war, welche sich sobald in den Verschnörkelungen des Rokkoko und weiterhin, genau entsprechend der sie umgebenden überlebendigen Leblosigkeit, zu ziemlich vollständiger, wenn auch im eigentlichsten Sinne vielfarbiger, Nüchternheit und Nichtigkeit verlor. Eine, im Grunde genommen, völlige historische Wirkungslosigkeit der Kunst werden wir dann schliesslich als das Gegenbild dieser inneren Haltlosigkeit auch in der Periode der Renaissance erkennen. Der allgemeine Charakter dieser historischen Erscheinung ist der Umsturz und die Vernichtung des zwar selbst auf ursprüngliche Gewaltsamkeiten gegründeten, aber doch nun in sich zu einer gewissen Festigkeit, Abgeschlossenheit und theilweisen, schmuckvollen und reichen Erfreulichkeit gelangten Baues mittelalterlicher Kultur. Die Unbarmherzigkeit dieser Vernichtung steht nun im ersichtlich grausamsten, und, am Ende jener Periode, auch in Wirklichkeit blutig furchtbaren Gegensatze gerade zu den besten Regungen künstlerischen Schaffens. In dem allgemeinen Zusammensturze jenes Baues spriesst die üppige Blume der bildenden Kunst auf, eine Stunde vor Abend, um im kalten Thau der hereinbrechenden Nacht schnell zu verwelken; und dem vergifteten Boden, welchen ringsum Trümmer bedecken, kann der kurze Umlauf ihrer Säfte keine volle, erfreuliche Frucht abgewinnen.

An dem vermodernden Körper des Vergangenen tritt, beim Einbruch der Dunkelheit, ein reicher Glanz von Farben und Flimmer hervor, nur ist da kein wärmendes Feuer, und es kann kaum geschehen, dass ein Funke davon wirklich zündete, die Nacht zu erleuchten bis zum Anbruch des Morgens, und erst im Grusse der Sonne zu verlöschen. —

Eine diesen unseren Betrachtungen verwandte Antwort auf die Frage nach dem Charakter der Renaissance legt uns hier ein geistvoller und vornehmer Franzose in reicher Bilderfülle von Dialogen und Scenen vor. Die grossen Namen der Zeit nehmen Gestalt an, und treten als redende und handelnde Menschen uns vor die Augen. Wer hat nicht in seinen Träumen Raphael, umgeben von Gönnern und Schülern, zum Vatikan wandeln sehen, zur Werkstatt, durch die Strassen Roms, und wer verdankte nicht solchen Träumen die einzige ihm liebgewordene Ahnung von der Geschichte jener Tage? Derlei bildsame Traumkraft nun nimmt hier, unter wohlgewandter, schriftstellerischer Hand, leibhaftigere Form an, und der Vereinigung eines sicheren historischen Bewusstseins mit warmer, künstlerischer Empfindung verdanken wir diese unerschöpfliche Reihe stäts gleich lebendiger Eindrücke. Wem es gelungen ist, Beide, Raphael und Michel-Angelo, vor unseren Ohren sprechen zu lassen, ohne ein einziges Mal weder die historische Würde noch die individuelle Lebendigkeit durch den leisesten Schein des etwa blos Erkünstelten zu stören — einen lauten, grosssprecherischen Cellini doch nicht hohl und anmaassend, und einen um seinen Erwerb von Mönchen hässlich geprellten Coreggio dennoch, ohne Aufwand von Bitterkeit oder Empfindsamkeit, ruhig überlegen darzustellen — und dem Tizian die Vertheidigung einer *schlechten* Sache in den Mund zu legen, derart, dass man trotzdem den *Meister* Tizian sieht und hört — einem solchen *Künstler* gegenüber darf man sich wohl der Lobsprüche für überhoben erachten. Denn der Künstler ist es, welcher in diesem Buche den Geschichtsschreiber weit mehr als nur ersetzt. — Wer die gesetzmässig geregelte, erzählende Kunde alles Geschehenen fordert, und von der historischen Wissenschaft erwartet, würde ja vielleicht mit seiner Forderung nicht prinzipiell zurückzuweisen sein, wohl aber in seiner Erwartung gänzlich getäuscht werden, da durchgängig die zur Gewinnung solcher Kunde nothwendige Kenntniss gerade der grundlegenden, einfachen, prunk- und namenlosen Thatsachen zu fehlen pflegt. Die dokumentarisch-historische Quellenforschung versagt zum Beispiel für die Geschichte der wichtigsten Periode, nämlich der entstehenden Menschheit, ganz und gar, und andere Gebiete, Natur- und Sprachwissenschaft, müssen hier zur Hilfeleistung herangezogen werden. Wenn es sich nun demnach ergeben sollte, dass der Mensch so wenig als die Welt es zu einer eigentlichen Kunde seines Wesens auf dem Wege der Erkenntniss rein äusserlicher Thatsachen gelangen lasse, so fänden wir uns, entsprechend der Schopenhauer'schen Wendung, von einer Enträthselung der Welt aus dem eigensten Bewusstsein unseres — und ihres Innern betreffs der Geschichte auf die anschaulichen Schöpfungen des Künstler-Werkes angewiesen, welches seine sichere und gewisse Gestalt einem wahr-

haftigen, seelenvollen Mit- und Nachempfinden des vergangenen Augenblickes verdankt. Die greifbare Wirklichkeit eines einzelnen Vorganges, wie er vor dem Blicke des Dichters steht, erschliesst uns mit einem Male jene Dinge, welche ein erzählendes Da und Dort nur wie von aussen zu berühren vermochte. Diess etwa dürfte, im weiteren Verfolge, als die Bedeutung der dramatischen Scene für das Wesen von menschlichen Vergangenheiten sein — welche Bedeutung uns zugleich rechtfertigen möge, wenn wir ernste historische Betrachtungen an dieses, einem deutschen Publikum wohl eher rein belletristisch erscheinende Buch anknüpfen.

Lebendig, greifbar, wirklich also stehen hier jene von unseren Träumen so häufig aufgesuchten, von unserer Phantasie so gerne verklärten Tage, die Tage eines Raphael vor uns. Es gab denn doch einmal, wo der Künstlername der höchste Ehrentitel war, und selbst der einer rauheren Zeit entstammte Vater, ohne eine Ahnung davon, was es auch wohl um die Kunst sein möge, doch seinem Sohne keinen besseren Rath weiss, als den, ein Künstler zu werden. Das sind frohe, sonnige Stunden auf den Höhen des Pincio, wo der beste Vers den Kuss der schönsten Frau erringt, und einmal Wonne und Liebe ein ganzes Volk zu umfangen scheint. Wenige Stunden, kurze Tage! Ein Einsturz, eine Zerstörung sonder gleichen, machen ihnen ein Ende, und vor den Landsknechten und wilden Lutheranern Frundsberg's mag der sich glücklich preisen, der nichts von einem Künstler an sich trägt. — Und wie es zu jenen Tagen kam, diese Vorgänge haben im Grunde denselben Charakter wie die, durch welche dieselben ein Ende genommen haben. Ein Cesar Borgia musste die königlich einheitliche Gewalt eines Julius II. vorbereiten, ein Cesar Borgia, welchem freilich ebenfalls ein ungemein „delikater“ Geschmack für Dinge der Kunst eigen ist (S. 204), — etwa wie, in kleineren Verhältnissen, auch der Bravo an seinem neuen Mordwerkzeug die Ziselirung des Griffes zu loben nicht vergisst, oder wie, in einer besonders reichen und charakteristischen Scene, die Condottiere ihren Verhandlungen den Ausdruck wahrer Begeisterung für ein Bild des Giorgione einflechten — nur dass den Herzog der Geschmack für solche Scenen, wie die Erdrosselung der Condottiere in Sinigaglia, zu Zeiten noch mehr zu fesseln scheint; Scenen, welche der sonst so getreue Schilderer dennoch, tief erschaudernd, nur hinter der Bühne anzudeuten vermag. Jener grosse Papst führt dann, im Sturme eines gemeinsamen Wollens, Alles auf einmal daher, und auf die Höhe: Zentralgewalt, Raphael, Vertreibung der Fremden und das neue Rom — doch stirbt er inmitten kaum begonnener Werke; Leo, der Papst der eigentlichen „Blüthezeit“, liebt bereits — eine bedeutsame Beziehung zu unserer Erkenntniss des wahren Wesens der Bildnerei — nicht die Kunst mehr, nur den Glanz, und hinterlässt Rom kraftlos, zur Beute dem Weltherrscher, dem kalten, starren und furchtbaren Karl dem Fünften.

Das vollkommenste Bild, wie die Zeit den Erfolg grosser Erregungen heldenhafter und künstlerischer Menschen gleichsam wider Willen und ent-

gegen ihrem im Grunde grausamen und elenden Charakter mit sich brachte, hat Gobineau in der Geschichte Savonarola's entworfen. Er hat keine jener politischen Kombinationen darzustellen sich erspart, welche ein freies Florenz begünstigten, dessen Befreiung jedoch das Volk einzig und immer wieder dem Savonarola zuschreibt; ihm allein weiss die erregte Menge Dank für den Abzug Karls des Achten, während doch der König vielmehr dieser Erregung selbst und den Bedingungen des Gino Capponi gewichen ist. Der Prophet, welcher nach dem Ausdrucke des venetianischen Staatsmannes auch nicht einen Funken von Klugheit in seinem Rhetorenverstande beherbergt, anderenfalls er nämlich daran, warum es sich handelt, denken und nicht von Sittenverbesserung träumen würde (64), — er vermag das Volk von Florenz durch eine nüchtern-enthusiastische, widerwärtige Harangue zu höchster Leidenschaft fortzureissen und sich zu unbedingtem Gehorsam zu unterwerfen; — wenn wir dagegen die ersten aufrichtigen, ergreifenden Worte aus seinem Munde vernehmen, da ist es bereits mit seinem Erfolge zu Ende. Einem Alexander dem Sechsten unterliegt er dann, welcher ihm Sitten und Gebräuche der Kirche und Kirchenfürsten mit humoristischem Gleichmuthe zu nutzlosen Angriffen überliess, jedoch sobald er von einem ersten thatsächlichen Vorgehen des Predigers gegen seine Machtstellung unterrichtet wird, auf's schleunigste das Volk gegen denselben aufzuhetzen und ihm den Scheiterhaufen zu schüren weiss. Ein Meisterzug des Schriftstellers ist es, dass er das gesammte Auftreten des Bruders Hieronymus als von vorne herein im Keime bedroht und nur durch einen Zufall ermöglicht darstellt. Savonarola nimmt mit grossen Worten und als ein Prophet von seinem Prior zu Bologna Abschied. Kaum hat er die Bühne verlassen, so erscheinen zwei Räuber, welche sich gegenseitig bittere Vorwürfe machen, dass es ihnen an Muth gefehlt habe, das schöne Ordensgewand von weisser Wolle durch einen leichten Todtschlag zu gewinnen; nur war noch ein zweiter Bruder bei ihm, ein schweigsamer, anhänglicher Bruder Sylvester, welcher nun jedoch als Zweiter die Wegelagerer abgeschreckt, und also durch diese Zweizahl den Savonarola und sein Werk gerettet hat. Diese Scene hat, am Anfange des Buches, noch eine tiefere Bedeutung; denn so erscheint es jene ganze Zeit hindurch: eine Art von Raubthierfeigheit und Räuberlaune, wenn sich für die schönen Erregungen des geistigen Lebens ein wenig Platz fand.

Nach dem Entstehen dieser vereinzelten, grossen geistigen Erregungen selbst möchte man schliesslich noch eher zu fragen geneigt sein. Jedoch darf man eine Antwort hierfür von Betrachtungen, welche sich auf den historischen Charakter des Zeitalters beziehen, nur noch theilweise erwarten; wir werden nicht in Hegelische Konstruktionen verfallen wollen, welche die unmittelbare Wahrnehmung wirklicher Menschengrösse oft genug durch die Voreingenommenheit in der Beurtheilung der Periode und Epoche beeinträchtigt hat: wir werden uns vielmehr erinnern, dass dem Genius höchstens in der Form seiner Erscheinung historisch zu erläuternde Züge anhaften. Da ist es denn das *Ge-*

waltsame der Zeit, welches wir als einen Hauptzug des über die Tage bildnerischen Glanzes weit hinausreichenden Werthes ihrer grossen Männer wiederkehren finden: dass sie nämlich *Helden* gewesen, ja *Märtyrer* geworden sind. Dass es sich dem gegenüber wie zufällig ausnehme, wenn dieselben in der Mehrzahl gerade bildende Künstler waren, hat Gobineau schön ausgesprochen; sie waren ebensogut Philosophen als Maler, und sprachen von der „Schönheit", wie ein feuriger Liebhaber von seiner Geliebten spricht; bildende Kunst war eben nur die schmiegsamste Form, in welcher geistige Thaten gelegentlich auch den Beifall von Verbrechern finden konnten, welche sich in ihrem eigenen Thun durch dieselbe ja keineswegs beeinflusst, d. h. gestört sahen, und zugleich die mildeste Form, unter welcher jene Einzelnen von den starren Gewissheiten des katholischen Dogmas Abschied nahmen, und ihre ideale Gesinnung aus dem Zusammenbruch desselben retteten. Es ist denn auch, in jenem grossen Nachspiel der Renaissance, nämlich der Neugeburt des Wissens, nicht ein bildender Künstler, sondern ein Philosoph gewesen, welcher noch einmal wahres Künstler-, Helden- und Märtyrerthum jener Zeit zu einem ergreifenden Lebensbilde vereinigte; ja wir möchten uns gerne überreden, dass jenes Feuer, von welchem der Scheiterhaufen Giordano Bruno's aufflammte, der Funke des Renaissance-Flimmers gewesen sei, welcher wirklich gezündet hat. Jedoch behalten wir diese Gedanken einer anderen Gelegenheit vor, um so mehr, als sie nicht mehr in das von Gobineau behandelte Gebiet fallen. Der allgemeine Charakter bleibt ja auch in jenem Nachspiel völlig derselbe; daran, dass Giordano Bruno die Entdeckungen des Columbus und Copernikus zum Gegenstande einer Weltanschauung machte, welche er wie ein Künstler erkannt und wie ein Dichter gelehrt hat, und für die er wie ein Held gestorben ist — daran knüpfte sich ja nicht etwa nun eine stätige Entwicklung eines auf gleicher Höhe verbliebenen wissenschaftlichen Fortschritts an, so sehr uns auch der aufdringliche Wissenschaftsbetrieb heutiger Tage etwas derartiges glauben machen möchte. Jedoch in einzelnen Erscheinungen tritt eine jenem grossen Denker verwandte Gesinnung von Zeit zu Zeit, und auch heute, immer wieder hervor als ein zugleich strenger und enthusiastischer Positivismus, dessen gefühlswarme Aufrichtigkeit und verstandesklare Vorurtheilslosigkeit sich denn schliesslich zu bewähren hätten in dem Verständniss der grossen Lehre deutscher Philosophie und des grossen Beispiels deutscher Kunst.

Ein Beispiel! Das stellen jene einzelnen grossen Künstler und Helden des XVI. Jahrhunderts dar, und vor allem in dem Geschick des Grössten unter ihnen, Michel-Angelo's, steht der Inhalt des ganzen Zeitalters in einem erhabenen — und unserem Dichter zugleich am vollkommensten gelungenen Bilde vor unseren Augen. „Italien wusste sich gross und träumte nur von dieser seiner Grösse. Seine Künstler — ihr wisst, was sie gewesen. Nun ist es aus. Die Flamme verlosch. Es gibt kein Italien mehr. Die uns verachteten, die herrschen nun über uns. Die Künstler sind todt. Ich nur allein überlebe noch von jener heiligen Genossenschaft; was man mit unserem glorreichen

Namen nennt, das sind nur Krämer mehr, ja, und ein wenig freche. — Nun sollte auch ich wohl sterben.“ (537.) An ihm und Machiavelli, an diesen Beiden, sind alle Ereignisse der Renaissance vorübergezogen. Sie haben beide Savonarola gekannt; Machiavelli hat dem Cesar Borgia gedient, Michel-Angelo war Julius des Zweiten stolzester Diener; unter Leo X. sind sie sich begegnet, und in dem nun von den Fremden bedrohten Florenz begegnen sie sich zum letzten Male: da nun finden wir Machiavelli vom Hunger zernagt, verlassen und trostlos erbittert, jedoch dagegen Michel-Angelo völlig unberührt von allen diesen Vergangenheiten; wenn jener zornig-höhnisch in die Rufe der exaltirten Menge einstimmt, so achtet vielmehr dieser der Menge nicht, aber er geht zu den Mauern, ordnet die Vertheidigung, und rettet die Stadt. Eine solche Gegenüberstellung mag uns wohl über die Bedeutung aller jener Vorgänge und dieses Einen Mannes, die Bedeutung der Geschichte und eines Helden, ja weiterhin über den Inhalt der Welt und über den Gehalt der Kunst tief belehren. — So klingen denn auch jene wehmüthigen Worte nicht trostlos in Michel-Angelo's Munde, und gesprochen zu einer verehrenden und verstehenden Vittoria Colonna. Wie nimmt in dieser ergreifenden Schlussscene des Buches die Tragödie der Renaissance in ihrer vollen Würde und Grösse Abschied von uns, wenn dem Greise die dienende Zartheit und geistige Schönheit einer Frau ein erstes Liebeswort als letzten Segensspruch entlockt! Gar viel anders, als eine unselige Properzia mit einem tonlosen *„Ich weiss es nicht“* von dem nun verwüsteten Heimathlande der Kunst scheiden musste; viel anders auch, als eine Beatrice von Este das Ueberströmen der allliebenden, alles beglückenden Seele Raphael's in sich aufnehmen durfte. Damals, nach dem Tode Raphael's, wird Vittoria Colonna zum ersten Male erwähnt; sie hatte dem Michel-Angelo gesagt, dass er jenem Freund sein müsse, und diese Erinnerung treibt ihm die ersten bitteren Thränen in die Augen, als er nun von Raphael's plötzlichem Tode hört. Wie ein ruhloser Dämon hat er noch eben in später Nacht in seiner Werkstatt gemeisselt und geschafft, bei dem Licht einer sinnreich ergrübelten, auf dem eigenen Haupte befestigten Leuchte; die Nachricht von Raphael's Erkrankung schreckt ihn von der Arbeit auf, er muss ihn noch sehen, muss Abschied nehmen von ihm — auf der Strasse Fackeln, Bewaffnete, eine Sänfte eilt vorbei: es ist der Papst, der bereits von dem Todten Abschied nahm. Michel-Angelo ist allein, der Einzige nun, ein Gott, Schöpfer der Kunst. Da sinkt er auf eine Marmorbank zur Seite nieder und beweint sein Geschick, dass es ihn keinen Freund finden liess, dass es ihn keinen *Menschen* finden liess, in all diesem schöpferischen Wollen und künstlerischen Glanz. — Erst spät, jener Frau gegenüber, findet er zu seinen milder verklingenden Klagen auch ein leises Wort des Trostes: *„ce qui va disparaître, ne disparaîtra pas tout entier.“* In uns, uns allein, glühte ein ewiger Funke; wir haben keine Flamme zu entzünden vermocht, aber der Funke glühet fort: „was da nun vergehen muss, kann doch niemals gänzlich vergehen.“ —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

V.

Noch ein Wort zur „Verrottung und Errettung der deutschen Sprache."

Von Martin Plüddemann.

In einer Reihe von Aufsätzen hat jüngst der Redakteur dieser Blätter uns den gegenwärtigen Zustand der Verderbniss unseres *deutschen Schriftstyles* vor Augen geführt, sowie auch die noch möglichen Wege der Errettung gewiesen. Es war geradezu haarsträubend, welche „Stylproben" hierbei gegeben werden konnten, und was hierbei überhaupt zu Tage kam. Wie aber, müssen wir uns nun fragen, steht es mit der *wirklichen deutschen „Sprache"*, d. h. wie wird diese gesprochen? Diese Frage scheint mir noch wichtiger und tiefer eingreifend in unser Kulturleben, weil entschieden doch selbst noch im „papierenen Zeitalter" das gesprochene Wort das geschriebene oder gedruckte unverhältnissmässig überwiegt. Die Antwort auf die Frage, *wie wird unsere Sprache gesprochen*, lautet leider nicht ermuthigender, als die auf die Frage, wie sie *geschrieben* wird. Wie spricht, wie schreibt man deutsch? Die Antwort ist gleich beschämend; denn über Beides sind wir gleicherweise noch nicht einmal einig, es kann daher kein Sprech-, kein Schreibe-Styl existiren, beide werden der Verwahrlosung preisgegeben sein.

Was verstehen wir denn aber hier unter *„Deutsch"?* Natürlich nur ein dem Schriftdeutsch verwandtes, gesprochenes Hochdeutsch. Wo aber wird dieses in Deutschland gesprochen? — Mit zunehmendem Wohlbehagen wälzt man sich überall im *Dialekte* und Niemand denkt mehr daran, sich die ernstliche Mühe zu geben, das Hochdeutsche wirklich zu *erlernen*, wie diess im gebildeten vorigen Jahrhundert mit so trefflichem Erfolge geschah. Musste doch Haller z. B. als Schweizer das Hochdeutsche wie eine fremde Sprache erlernen, und er erlernte es bis zur Vollkommenheit. Dagegen sehe man nun seine Landsleute von heute an. Die Schamlosigkeit wird hierin immer grösser, und dort, wo es früher als das Merkmal des Gebildeten galt, dass er ein gereinigtes Deutsch erlerne und spreche, spricht man jetzt absichtlich Nichts, wie den betreffenden *Dialekt oder Provinzialjargon*, und das selbst von den Lehrstühlen der Universitäten, von den Kathedern der Schulen und von den Kanzeln herab. — Wie aber wird das Hochdeutsche im besten Falle (z. B. in einigen Theilen Norddeutschlands) gesprochen? So, dass es gerade noch verständlich bleibt, ja nur allzu oft nicht einmal Das mehr. Viele Personen haben die unleidliche Angewohnheit, so undeutlich zu sprechen, dass man nach jedem Satze fragen muss: „wie meinten Sie?" ehe man endlich nicht etwa versteht, nein, nur erräth, was die monströsen Laute, die sich stossweise der Kehle entrangen, besagen wollten. — Kann eine solche Sprechweise einen Untergrund bilden für künstlerische Empfindung, für künstlerischen Ausdruck?

Damit Das besser werde, wäre also die deutsche Sprache in aller Form als etwas zu *Erlernendes* zu kultiviren. Und wie könnte das geschehen? Indem man sich zunächst daran gewöhnte, sie *richtig* und *wohltönend* zu *sprechen.* Wessen Aufgabe wäre es aber, das Volk diess zu lehren? Die Aufgabe der *Schule!* — Sehen wir nun zu, wie diese ihre Aufgabe heute löst. —

Sind hier die Bemühungen, einen wirklichen deutschen *Schreibe-Styl* herzustellen, schon sehr geringfügig, so geschieht für einen deutschen *Sprech-Styl* so gut wie gar Nichts. Zuvörderst müsste man doch dafür Sorge tragen, dass der Schüler wirklich *hochdeutsch* sprechen und lesen lerne und sich wenigstens in der Schule selbst demgemäss ausdrücke. Das geschieht nicht, ist auch für die Lehrer, die diess selbst nicht können, eine unpassende Aufgabe; so werden denn die Gedichte Goethe's und Schiller's in Sachsen *sächsisch*, in Berlin *berlinisch* und in Bayern *bayrisch* gelesen und vorgetragen, so wird der Cäsar und der Cicero in Schwaben in's *Schwäbische*, in Wien in's *Wienerische*, in der Schweiz und in Tyrol in's *Schweizerische* und *Tyrolerische* übertragen. Der Schüler darf auf Fragen über die Grossthaten seiner Vorfahren oder die Geheimnisse der Religion im *reinsten Dialekte* antworten. So kommt es denn, dass später diese Schüler, herangewachsen, am Rheine *rheinisch*, in Thüringen *thüringisch* und in Schlesien *schlesisch* predigen, doziren, Recht sprechen und ordiniren, nirgends aber *deutsch*, vielmehr Jeder allen Ernstes zu behaupten pflegt, dass sein Dialekt gerade das *echteste*, *reinste Deutsch* darstelle. So ist's wenigstens die Regel und die hochdeutsch sprechenden und redenden Pfarrer, Richter, Aerzte und Lehrer sind so seltene Vögel, dass sie von den Eingeborenen, weil sie „geziert" reden, mit scheelen, misstrauischen Blicken betrachtet werden.

Ganz gewiss hat nun jeder Dialekt seine volle Berechtigung, und zwar als gewöhnliche, bequemere Verkehrssprache für *gemeine, praktische Dinge* und etwa für die gemüthlich-schläfrige Unterhaltung am Biertisch. Hier verdient er sicher den Vorzug vor dem Hochdeutschen, keineswegs aber für die feineren, edleren Umgangsformen. Zum Ausdrucke *wissenschaftlicher, künstlerischer, religiöser und idealer Dinge* aber ist allein das Hochdeutsche geeignet und befähigt. Deshalb sollte jeder Gebildete neben seiner speziellen Mundart auch das Hochdeutsche tadellos sprechen und reden können. Das ist aber so wenig der Fall, dass sogar im *deutschen Reichstage*, der denn doch die Blüthe der Bildung des Volkes repräsentiren sollte, ein geübtes Ohr sofort erräth, aus welchem der vielen Gaue des lieben deutschen Vaterlandes der Redner stamme. —

Diess kann nicht anders sein, weil bei uns Nichts zur *Feststellung einer gereinigten Sprech- und Redeweise* geschieht, und weil speziell die *Schule* ihre Pflicht in dieser Hinsicht versäumt. Sehr eifrige, wenn auch bis jetzt vergebliche Bemühungen sind dagegen zu bemerken auf dem Felde der deutschen Orthographie, die freilich trotz allen Anstrengungen nun wieder ungereinigt und schwankend geblieben ist. Die einzige Art, wie diese Orthographie konsequent hergestellt werden könne, hat Hans von Wolzogen in seiner Schrift: *„Geschichte und Gesetze der deutschen Rechtsschreibung"* (Leipzig, Edw. Schloemp, 3 Bogen) nachgewiesen.*) Er fügt aber hinzu, weit wichtiger sei es, den deutschen *Schreibe-Styl* selbst von seinen undeutschen und unklaren Wendungen und seinen übrigen zahllosen Mängeln zu reinigen. Ich muss hinzufügen: das Allerwichtigste ist, zunächst unseren *Sprech- und Rede-Styl* von Dialektischem und Mundartlichem, von übeln Provinzialismen, endlich aber von seiner Gemeinheit und Unverständlichkeit zu reinigen und zu künstlerischer Höhe zu erheben. Denn allererstens ist doch das nur die eigentliche „Sprache", was wir *sprechen* und *reden*, hernach erst, was wir *schreiben* und *drucken* lassen. An dritter Stelle erst käme die *Orthographie* in Betracht. Gerade nur um dieses relativ Allerunwesentlichste aber hat man sich bisher im neuen deutschen Reiche gekümmert.

*) Neuerdings mit noch kürzerer Zusammenfassung der Hauptfragen ergänzt durch desselben Verfassers: *„Das Prinzip der neuhochdeutschen Orthographie und die Fricke'sche Reform"* (Leipzig, Louis Senf, 2 Bogen). —

Der **Dialekt** ist die Sprache des Volkes und repräsentirt einen unentwickelten Standpunkt des Geistes. Wer daher nie über die Grenzen seines Dialektes hinauskommt, dessen Geist wird auch meist in einer Unentwickeltheit stecken bleiben. Schon deshalb also muss die Schule, will sie den Geist bilden und entwickeln, das *Hochdeutsche* kultiviren, worin einzig grosse und erhabene Gedanken ihren entsprechenden Ausdruck finden können und gefunden haben.

Die Schule giebt bei uns auch vor, in die Schätze der deutschen Poesie einführen zu wollen. Wie aber soll der Schüler zum Bewusstsein der Schönheiten eines Gedichtes von Schiller, Goethe, Uhland und Anderen kommen, wenn der Lehrer es nicht gut vorzutragen weiss, und der Schüler selbst nicht dazu angehalten wird, ein Gleiches zu versuchen, sinnvoll und mit richtigem Ausdrucke zu deklamiren. Erste Bedingung ist natürlieh, dass das *Sprachmaterial* wenigstens gereinigt und in gutem Zustande sei, d. h. die Aussprache *dialektfrei* und in jeder Sylbe *verständlich*, mit einem Worte, dass der Schüler ein gutes Hochdeutsch erlernt habe. Dafür vergisst man Sorge zu tragen, und so kann die Schule den Schüler weder in die Poesie noch in die Kunst selber einführen. Die Schönheit der Gedichte unserer Meister ist eben keine rein geistige, etwa in vernünftigen Gedanken und Betrachtungen bestehende, sondern eine *geistig-sinnliche* Schönheit, welche in der grossen Kraft des Ausdruckes und der hohen Anmuth der deutschen Sprache beruht. Freilich kann diese eigenthümliche Kraft und Anmuth der deutschen Sprache nicht bei immerwährender stummer Lektüre, sondern nur bei sorgfältigster Pflege des **sprachlichen** Ausdruckes, des **mündlichen** Vortrages hervortreten. Das ist ja erst „deutsche Sprache", was uns hörbar und frisch als solche entgegentönt. Wir haben uns leider gewöhnt, bedrucktes Papier als Vermittlerin dieser hochherrlichen Sprache anzusehen, und scheinen ganz vergessen zu haben, dass diess nur eine *abgeleitete* Sprache, und die stumme Lektüre ein Nothbehelf ist. — Wo übrigens das Volk in hervorragendem Maasse natürlich geblieben ist, lauscht es noch jetzt lieber guten Vorlesern, z. B. am Molo in Neapel, oder gewandten, phantasiebegabten Erzählern, wie im Orient und Nordafrika. Selbst Diejenigen, welche lesen können, ziehen hier die lebendige Vorführung der stummen Lektüre weit vor. — Dieses natürliche Gefühl erwacht, wenn es angeregt wird, auch bei uns noch zuweilen. So erinnere ich mich auf's Lebhafteste an Folgendes. — Wir hatten als Tertianer den „Taucher" von **Schiller** auswendig lernen müssen, und hatten ihn, einer nach dem andern, zur Zufriedenheit unseres Lehrers, der es selbst nicht besser konnte, dahergeplappert. Wir hatten hierbei keine andere Empfindung, als dass diess eben „*der berühmte Taucher von Schiller*" sei, der seiner Berühmtheit wegen leider auswendig gelernt werden müsse; dass man aber den Ton nach dem Sinne und also nicht in jedem Verse gleich legen dürfe, dass hier überhaupt ein hoher Geist, ein grossartiger Vorgang zum entsprechenden, lebendigen Ausdrucke **in der Rede** verlangte, fiel uns keineswegs ein. Zu unserer Entschuldigung sei gesagt, dass wir den ganzen Tag mit lateinischer und griechischer Grammatik, mit Logarithmen und geschichtlichen Zahlen geplagt waren, Beschäftigungen, die, **so** wie sie auf deutschen *Gymnasien* betrieben werden, selbst jedes Gefühl für Natur ersticken können, das küntlerische aber sicher ertödten oder einschlummern lassen. — Nun zog plötzlich **Emil Palleske** in unsere kleine Stadt ein, gab Vorlesungen und trug unter Anderem auch den „Taucher von Schiller" vor. Wir waren erstaunt und entzückt, brachen in hellen Jubel aus; ein uns bis dahin völlig fremdes Kunstwerk hatte plötzlich mit Uebergewalt auf uns gewirkt. Das künstlerische und natürliche Gefühl in uns hatte nur geschlummert und war plötzlich zu einem eigenen, unnennbaren Staunen erwacht, und daran hatte wieder den nicht ge-

ringsten Antheil das wohltönende, schön ausgebildete Organ des Vortragenden und seine tadellos edele hochdeutsche Aussprache, die man leider auch bei Rezitatoren, Schauspielern und Sängern so häufig vermissen muss.

In unseren Gymnasien wird bekanntlich auch ein dürftiger *Gesang-Unterricht* ertheilt, der aber schon deshalb ohne edlere Früchte bleiben muss, weil die Grundlage desselben, die Sprache, hierbei ganz unberücksichtigt bleibt. — Sprechen wir es offen aus, die Kunst und alles Künstlerische sind eben an unseren Gymnasien (ein rechtes Widerspiel der altgriechischen echten Gymnasien!) nach wie vor verfehmt und in den Bann gethan. Als Gesanglehrer stellt man schlechtbezahlte Pfuscher an, welche, anstatt den Musiksinn zu kultiviren, die Stimmen ruiniren (von den wenigen edlen Ausnahmen kann diessmal nicht die Rede sein); anstatt einer künstlerischen, strengen Leibes-Zucht und -Bildung existiren 2 Turnstunden wöchentlich, die noch dazu bei vielen Anstalten im Winter fortfallen. Einzig auf den sogenannten „Turnfahrten" fühlt sich der Schüler mit Lust und Liebe als Glied eines Ganzen, einer Gemeinschaft. Auch diese sind an vielen Anstalten bereits abgeschafft, um mehr Zeit für „ernste" Studien zu gewinnen, theilweise aber, weil Aerzte und Familienväter selbst Einspruch erhoben. Diese sogenannten „Turnfahrten" bestanden nämlich (echt „pädagogisch") aus je einem Spaziergange im Jahre von 6 bis 7 Meilen, der oft in einen förmlichen Wettlauf ausartete! Nur die kräftigsten und gesundesten Lehrer schlossen sich dieser eigenthümlichen „Lustfahrt" an, bei schwächeren Schülern aber konnten, da jegliche Vorübung mangelte, schädliche Folgen der Ueberanstrengung manchmal nicht ausbleiben. Dennoch war die Lust oft eine unbändige, lange vorher freute man sich auf den einen Tag, an dem man mit Vergnügen „Gymnasiast" sein und der verhassten Schulstube entfliehen durfte. Aber eben unsere Freude war ein Grund mehr zur Abschaffung dieser unserer „Feste." Unsere Lehrer wollten nicht *„Lust und Liebe"*, sondern nur *„Zwang, Knechtung und müh'volle Plage."* Nicht unsere Lehrer und Leiter, sondern unsere gebietenden Herrn und Tyrannen wollten sie sein. Neuerdings werden auf den Preussischen Gymnasien die ernstesten Versuche gemacht, der Familie ihr Recht auf die Söhne ganz zu entwinden und auch ausserhalb der Schule den Schüler überall unter die Herrschaft derselben zu stellen. Es ist Das nur eine Durchführung des diesen „Bildungsanstalten" zu Grunde liegenden Planes, nämlich des einer *militärischen Monarchie, mit dem Direktor als Monarchen.* Mit derselben Nothwendigkeit, wie schliesslich aus dem Prinzipe der katholischen Kirche heraus die Infallibilität des Papstes offen erklärt ward, so wird bald die Infallibilität des Preussischen *Gymnasialdirektors* ebenfalls offiziell verkündet werden, d. h. seine unbedingte Herrsch- und Strafgewalt in und ausser der Schule. Ein solcher Mann vereinigt für seinen Kreis die Würden eines Papstes und eines Soldatenkaisers in einer Person, denn während der Papst nur die Herrschaft über die Seelen, der Kaiser über die Leiber beansprucht, besitzt ein Preussischer Gymnasialdirektor die Herrschaft über Leib und Seele seiner „Pflegebefohlenen". Ein solcher Zustand wird, wo er noch nicht existirt, überall angebahnt.

In Süddeutschland ist diess weniger offiziell, aber meist auch nicht besser: der Direktor ist der Tyrann Aller, jeder „Ordinarius" seiner Klasse Tyrann. Hierzu nimmt man tüchtige, feste, energische Leute, sehr gern Reserveoffiziere, während beim Direktor ausser seiner Persönlichkeit und Fähigkeit zum „Regieren" der *Katechismus* maassgebend ist, gerade wie in Preussen. Während nun diese

ihre Schüler plagen, werden umgekehrt die übrigen Lehrer häufig von ihren Schülern geplagt und gehänselt, so sehr, dass sie für diese nur noch eine „komische Figur" bilden, die zur Belustigung vorhanden ist. Von Liebe zwischen Lehrer und Schüler ist in diesen ganzen Verhältnissen wiederum nur in seltenen edelen Ausnahmefällen etwas zu spüren, ebenso selten von Liebe zu den Wissenschaften. Werden aber nicht einmal die Wissenschaften hier geliebt, so ist es klar, dass die Künste hier keine Pflege empfangen können.

Wagner erzählt in seinem „*Briefe an Friedrich Nietzsche*", dass zu der Zeit, als er Griechisch und Latein erlernen musste, in ihm wirklich „Etwas ertödtet worden sei, durch eine tödtlich falsche Disziplin." Was er hier als „ertödtet" bezeichnet, war die ursprüngliche Begeisterung für die alten Klassiker, die tödtlich falsche Disziplin aber die vorwiegend *grammatikalische* Behandlung derselben. Diesen vertrockneten Gelehrtenhirnen will es durchaus nicht in den Sinn, dass die Schriften der Alten zunächst als Kunstwerke für uns in Betracht kommen, wegen ihrer wunderbaren Klarheit, ruhigen Beschaulichkeit und Objektivität, die sie vor den Schriften der Modernen so hoch auszeichnet. Kunst und Philosophie soll man aus diesen Schriften schöpfen; unsere gewöhnlichen Gymnasial-Gelehrten aber schöpfen nur noch spitzfündige grammatische Regeln und sog. „Phrasen" daraus, die dann, zusammengestellt, zur Verfertigung z. B. lateinischer Aufsätze dienen.

Wird den alten todten Sprachen solch eine üble Behandlung zu Theil, so darf man sich wohl nicht mehr verwundern, wenn der **deutschen, lebendigen Sprache** eben gar keine Pflege zu Theil wird: man lässt's gehen, wie's geht, und Jeder schwatzt in seinem Dialekte oder Provinzialjargon ungestört weiter. Meine Abschweifung über den Charakter unserer Schulen überhaupt sollte nur dazu dienen, zu zeigen, wieviel von ihnen in ihrem gegenwärtigen Zustande zur „Errettung" der deutschen Sprache zu erwarten sei.

Katholische Priester und Jesuiten haben sich zwar immer nur „*Vertreter des Himmels*" genannt, trotzdem hat aber, wie die seit Christus verflossenen Jahrhunderte lehren, Niemand es verstanden, auch seine *irdischen* Interessen mit so viel Weltklugheit und schlauer Einsicht zu wahren, als gerade sie. Diese haben nun von jeher den grössesten Werth auf die Herrschaft über die Schule, auf den Besitz und die Leitung der Jugenderziehung gelegt. Sie sagen: *wem die Jugend gehört, dem gehört die Zukunft!* und sie haben Recht: auch wir sollten uns diese Lehre zum Muster nehmen! — So lange die Jugend in einem *kunstfeindlichen* Sinne erzogen wird, muss die Zukunft entweder dem *römischen Priesterthum* oder einem *unlebendigen Gelehrtenthum* oder endlich, wo auch dieses nicht mehr wirkt, einer vollständigen *geistigen Rohheit und Unempfindlichkeit* gehören. Diese letztere sehen wir denn auch leider in beängstigend schneller Zunahme.

So lange Ideen, wie sie in diesen „Blättern" hier bereits so oft und schön ausgesprochen worden, nicht auch praktisch auf unsere Schulen übertragen werden können, so lange werden unsere Hoffnungen auf eine wahre deutsche Kultur und allgemeine Pflege der Kunst nichtig bleiben. Auf die Erziehung der Jugend, d. h. also auf die Leitung der betreffenden Anstalten sollten wir Einfluss zu gewinnen suchen. — Wie wird diess möglich sein? — Banges Schweigen! Auch hier wieder haben wir eben keine „Mächtigen" unter uns, und diese selbst widerstreben nicht etwa unseren Wünschen und Hoffnungen, nein, sie kennen sie gar nicht, und man sorgt dafür, dass sie nie zur Kenntniss derselben gelangen. —

Hoffen wir dagegen, dass zunächst wenigstens einer der *Schulmänner*, die unter uns sind, uns offen mittheile, und ausführlich berichte:

Wie steht es mit der deutschen Schule und was ist in ihrer jetzigen Gestalt durch sie für eine deutsche Kultur *zu erwarten?*

Daran würde sich sofort die Frage schliessen: *Wie steht es mit unseren allerhöchsten Lehranstalten, den deutschen Universitäten?*

Auch hier hoffen wir auf eine Beantwortung aus sachkundigem Munde. Wir werden in beiden Fällen viel Uebles erfahren, es werden weit schwerere Anklagen erhoben werden müssen, als wie es heute diese flüchtigen Andeutungen thaten; aber es ist nöthig, falls je eine Besserung eintreten soll, zunächst voll und ganz die Wahrheit herauszusagen. — Es sind Leute unter uns, die dieses könnten! — Werden sie aber den Muth haben? —

Sehen wir uns nun einmal danach um, wie es ausserhalb der Schule mit der deutschen Sprache bestellt ist! — Da müssen wir zu unserer Betrübniss erblicken, dass sie nicht einmal dem Französischen und Englischen gleichgeachtet und geschätzt wird, obwohl Ersteres nach Schopenhauer „ein blosser Jargon des Lateinischen“, das Englische aber ein Gemisch von germanischen und lateinischen Brocken ist, während das Deutsche von den Kultursprachen die einzige relativ rein gebliebene Ursprache, also eigentlich die Vornehmste unter ihnen ist. Auch hat sie ungleich mehr Flexion und desshalb Ausdrucksfähigkeit, wie Italienisch, Französisch oder Englisch. Namentlich das Letztere steht in dieser Hinsicht erbärmlich da, während das Französische durch den gezierten und unschönen Nasalton und den nach den Wortschluss sich drängenden hastigen Akzent entstellt ist, das Italienische aber gar zu weich und dem reinen Wohlklange zu Liebe abgeschliffen erscheint. Diese grossen Mängel hat die deutsche Sprache nicht, sondern die entgegengesetzten Tugenden, die sie an Schönheit und Ausdrucksfähigkeit der lateinischen, ja fast der griechischen an die Seite stellen. Und diese Vornehmste der lebenden Sprachen sehen wir fast überall, wo sie in Berührung mit fremden Idiomen kommt, vor denselben zurückweichen; was um so auffälliger ist, als in den betreffenden Gegenden die deutschen Familien die kinderreicheren sind. Im Elsass, in Polen und Russland wird das Deutsche langsam überwunden und zurückgedrängt. Vom südslavischen Oesterreich her dringt das slavische Idiom immer weiter vor in die deutschen Kulturländer hinein. Ja, wir sehen in diesem vielsprachigen Reiche, unter einem alten deutschen Herrschergeschlechte, neuerdings den überaus unerhörten Versuch, das Deutsche mit den barbarischen Idiomen der Czechen und Magyaren gesetzlich gleichzustellen. Die praktische Folge hievon kann nur sein, dass das deutsche Element, weil es die schwierige, fremde Sprache nicht so schnell zu erlernen vermag, zunächst aus dem Beamtenstande und aus der Regierung des Landes verdrängt wird; die Magyaren aber und Czechen werden das Deutsche vollends verlernen und sich dadurch ausser Besitz einer Kultursprache setzen, die sie geistig mit der übrigen Welt verbindet. Wäre diess wohl denkbar, wenn der Deutsche seine Muttersprache wirklich achtete und schätzte und nicht ihr gegenüber jetzt dieselbe spezifisch deutsche Treulosigkeit zeigte, wie er sie von den Zeiten des eindringenden Christenthums an mit zunehmender Stärke dem ererbt Deutschen gegenüber gezeigt hat? In der That, wir sehen ihn, wo er nur hingeräth, in England, Amerika, Frankreich und in allen fünf Welttheilen seine Muttersprache verläugnen, als wenn er sich derselben zu schämen hätte, während andere Nationen in der Fremde bekanntlich ihr Idiom mit Stolz weiter-

sprechen und äusserst schwer sich naturalisiren. *Mangel jedes echten Stolzes* ist ja freilich wieder eine deutsche Haupteigenschaft, wenngleich wohl veranlasst durch die überaus traurige politische Vergangenheit der Nation. Daraus erklärt sich vielleicht auch der eigentliche *Neid* und die *Niederträchtigkeit*, mit der die Deutschen (namentlich seit dem dreissigjährigen Kriege) ihre grossen Männer verfolgen; man denke nur an die Beispiele eines Goethe, eines Wagner! Wer lange in gedrückten Verhältnissen gelebt hat, wird leicht neidisch, ja boshaft werden; am meisten werden ihn aber Diejenigen ärgern, welche wirklichen, echten Stolz besitzen, wie dieser eben im merkwürdigsten Gegensatze zur Nation unsere grossen Denker, Dichter und Musiker wahrhaft königlich auszeichnet. Daher denn werden gerade die *Persönlichkeiten* eines Goethe, eines Schopenhauer, eines Richard Wagner nicht verstanden und täglich auf's neue begeifert. Gerade den dreien Genannten ist aber auch eine fast überschwängliche Liebe und Werthschätzung ihrer Muttersprache zu eigen, während die Nation ihr Idiom im Schmutze verkommen, ja sich sogar aus dem Besitze desselben bereitwilligst vertreiben lässt.

Die Schweizer sind bekanntlich insoferne den Deutschen sehr unähnlich, als sie überaus stolz auf ihre Heimath sind, viel Gemeinsinn haben und aus den entferntesten Theilen der Erde, sobald es nur möglich ist, sofort wieder in das Vaterland zurückkehren; aber die Deutsch-Schweizer zeigen sich denn doch darin als unsere Stammesverwandten, dass sie mit Vorliebe französisch sprechen, ja ihre Kenntniss der deutschen Sprache häufig verläugnen, namentlich den Deutschen gegenüber, für die sie eine unbegründete *Abneigung* empfinden, wie für die Franzosen eine noch minder begründete *Zuneigung*. Freilich ist eine so überaus unentwickelte und spezifisch hässliche, mit ganz unbeschreiblichen, fast thierischen Gaumenlauten untermischte *Mundart* wie die schweizerische nicht geeignet, dem elegantglatten Französischen das Gleichgewicht zu halten, ausgenommen für gemeine Gegenstände, als *Plebejer-Sprache*. Als edles reines Hochdeutsch, als die vornehme Sprache unseres Luther und unserer Dichter und Denker, muss man freilich unsere Sprache sprechen und reden, wenn sie Dasjenige werden soll, was sie werden kann!

Sprecht eure deutsche Sprache *deutsch*, d. h. *deutlich*, und zwar als *Hochdeutsch*, nicht als unentwickolte *Mundart!* Seid stolz auf dieses Erbgut eurer kraftvollen und tiefsinnigen Vorfahren, vergesst diese Sprache nicht in der Fremde und vertauscht sie nie ohne Noth gegen ein fremdes, geringeres Idiom! Wenn ihr so anfangt, euch selbst zu achten, werden die fremden Nationen euch wieder achten, ja werden eure Sprache erlernen, und diese wird endlich Das werden, wozu gerade sie einzig berufen ist, eine *Kultur- und Weltsprache!*

Die Frage: *„was ist deutsch?“* ward in diesen Blättern dahin beantwortet, dass an den heutigen Deutschen eigentlich nur noch *die Sprache* deutsch sei. Wollen wir also eine *deutsche Kultur* begründen, so müssen wir bei diesem letzten vorhandenen Reste des Deutschthumes einsetzen und anknüpfen, wir müssen zuerst dafür sorgen, dass diese angeblich noch deutsche Sprache es nun wirklich auch ganz und voll sei, znnächst in ihrer sinnlichen Erscheinung. — Für einen sehr wesentlichen Bestandtheil dieser von uns erstrebten deutschen Kultur halten wir die *Kunst*, natürlich *die* Kunst, zu der unser Volk am meisten Talent und Neigung verräth, also die redende, nicht die bildende. Dieser redenden Kunst würden wir nun eben auch den allergrössesten und wichtigsten Dienst durch eine

lebendige Kultur der deutschen Sprache erweisen, denn: hat man sich erst wieder gewöhnt, richtig deutsch zu sprechen und zu reden, so ist damit offenbar auf der einen Seite der Uebergang zur Poesie und zum Drama, auf der andern Seite aber zur Musik gegeben, und zwar durch das Bindeglied des Gesanges. Ist nämlich die Fähigkeit, deutsch zu *reden*, allgemeiner geworden, so kann die Fähigkeit, deutsch zu *singen*, nicht mehr so gar selten bleiben; das Gefühl für Sprache wird das für Gesang beleben, Gefühl für Gesang aber ist Gefühl für Musik überhaupt, denn diese ist bisher ausser im Tanze nur erst in der Form des Gesanges populär geworden. Die durch ein neubelebtes Sprachgefühl gewonnenen dramatischen und musikalischen Fähigkeiten nun erzeugen in ihrer Verschmelzung Das, was wir für die höchste Blüthe der Kunst, das volle Kunstwerk an sich halten, *das gesungene Drama*. So wird auch dieses die von uns ersehnte wahre, d. h. allgemeine Kultur und sein volles Verständniss erst auf Grundlage einer in allen Theilen gewissenhaften Pflege unserer Muttersprache finden. Möchte es unserer stätig wachsenden Vereinigung vergönnt sein, hierzu wenigstens den Anstoss zu geben, dann würden vielleicht (wenn auch wohl viel später) sogar die Hoffnungen Derer einmal erfüllt werden, die hauptsächlich eine Neubelebung der bildenden Künste unter uns Deutschen sich angelegen sein lassen. Es ist nun freilich auffallend, wie viel weniger unser Volk hierfür begabt erscheint: das wenige im höchsten Sinne Treffliche, was hier geleistet ist, liegt fast ausschliesslich auf dem Felde der Malerei, und hier wieder nicht in der Vollmalerei, sondern in der blossen Zeichnung; ich denke dabei z. B. an die Holzschnitte eines Albrecht Dürer und seiner Zeitgenossen, die freilich auch aus einer Periode unserer Geschichte stammen, in der das deutsche Leben sich noch kräftiger, gest ltenreicher äusserte. Jetzt ist dieses Leben so verblasst und erlahmt, dass es dem bildenden Künstler nur eine äusserst dürftige Anregung gewähren kann. Die Kunstausstellungen beweisen es: unsere Maler malen wohl gute Landschaften und Genrebilder, aber ein grosses sog. historisches Gemälde vermögen sie nicht zu komponiren; wagen sie sich aber, in seltenen Fällen, daran, so misslingt es, weil sie nicht, wie der Dichter, *innerlich lebendig bewegte Gestalten* zu erschauen vermögen. Alle Zeiten aber, in denen die Malerei blühte, zeigen, dass es die Hauptaufgabe des Malers war und ist, einen *grossen, bedeutungsvollen Vorgang* darzustellen, der in seiner Art die Natur des Menschen offenbare. — Ist nun unser Leben so verarmt und verhässlicht, dass es dem bildenden Künstler keine bedeutenden Anregungen mehr bieten kann, so wird er diese von dort herholen müssen, wo noch lebendiges Leben uns vor Augen steht, von der Kunst selbst und vorzüglich von der Bühne. Diess ist nun neuerdings auch versucht worden, und zwar merkwürdigerweise am ausgedehntesten mit den Bühnenwerken eines Mannes, den man immer im Verdacht hatte, er wolle *„die Sonderkünste vernichten"*, ich meine: Richard Wagner. Eine ganze Ausstellung von Werken der bildenden Kunst (Gemälde, Zeichnungen, Statuen, Medaillen), die ihren Gegenstand den Dichtungen Richard Wagner's entnahmen, konnte eröffnet werden. Man muss nun freilich gestehen, dass diess eben nur *Versuche* waren, und nicht etwa gekrönt von vollem Gelingen. Man musste nach der Nichtbeachtung mancher von Wagner angegebener *unentbehrlicher* Details eher auf eine sehr flüchtige und mangelhafte Lektüre des „Textbuches", als darauf schliessen, dass ein lebendiger Eindruck durch irgend eine gelungene wirkliche Vorführung bewirkt worden sei. Von der oft mangelhaften Technik abgesehen, hatte man sich mitunter so arg im Charakter des Darzustellenden vergriffen, dass ein vorhergängiges Schauen dieser Gestalten durch den Künstler für sehr unwahrscheinlich gelten musste. Dennoch war Einzelnes wieder so hervorragend gelungen,

dass man sich der Hoffnung nicht verschliessen konnte, es werde die Zeit kommen, wenn durch zahlreicher gewordene gelungene Vorführungen unsern Künstlern das Verständniss dieser Werke, zugleich aber der unermessliche Reichthum erschlossen werde, den sie an geeigneten Vorwürfen für den Maler und Bildhauer bergen. Die Bühne kann zwar die Kraft des innerlichen Schauens (die dem bildenden Künstler wie dem Dichter zu eigen sein muss) nicht erzeugen, aber anregen, stärken und befestigen, während das uns augenblicklich umgebende, ich möchte sagen: *todte Leben* diese Kraft eher ertödtet als belebt. Unsere Maler und Bildhauer sind hier wirklich übel daran, im Vergleiche zu ihren Kollegen unter den alten Griechen, Italienern, Holländern, ja selbst zu unsern Vorfahren aus dem 16. Jahrhundert, die alle ein *wirklich lebendiges Leben* umgab, voller Gestalten und Farben, welche die Kraft des innerlichen Schauens des Unerhörten wenigstens anregten. Da hier so schnell keine Aenderung zum Besseren eintreten wird, bleibt nur die Zuflucht zur Bühne, und da das Heil dieser, wie wir gesehen, von einer *deutschen Sprachkultur* abhängt, so hinge auch das Heil einer erneuerten bildenden Kunst wenigstens mittelbar mit dem hier behandelten Gegenstande zusammen. —

Kunst und Leben sind bei uns bekanntlich in einen grausamen, schreienden Widerspruch und Gegensatz gerathen, der um so mehr zu beklagen ist, da beide in dieser unnatürlichen Trennung und Feindschaft nicht gedeihen können; beide gediehen z. B. bei den Athenern genau so lange, als eine innige Verbindung und Freundschaft zwischen ihnen herrschte. Nun, auch hier beruht unsere Hoffnung auf der noch vorhandenen Sprache unserer Vorfahren; denn sie ist das einzige Bindeglied zwischen Kunst und Leben, weil einzig sie ihnen beiden gleich angehörig ist. Hier wie dort kann uns Erlösung und Befreiung nur von einer Wiedererweckung des uns verloren gegangenen *deutschen Sinnes* kommen, und dieser deutsche Sinn wird, wie wir gesehen, zunächst nicht anders aus seinem Schlafe aufgerüttelt werden können, als durch eine lebendige, allgemeine

Errettung der deutschen Sprache! —

Geschäftlicher Theil.

Erklärung des Vorstandes des Bayreuther Patronatvereines.

Zur Erklärung des Herrn Richard Wagner im Dezemberstück 1880 dieser „Blätter" haben wir Unterzeichnete, als Bevollmächtigte und zur geschäftlichen Ausführung des Weiteren Beauftragte, Folgendes ergebenst zu bemerken:

1.

Alle Rechte, welche die bisherigen Mitglieder des Patronatvereins durch ihre Einzahlungen erworben haben (siehe Januar-Februar-Stück der Bayreuther Blätter 1880), bleiben vollständig in Kraft. Wir werden seiner Zeit den Umtausch der Quittungen in Eintrittskarten zur Aufführung des Parsifal den einzelnen Vertretungen mittheilen, ausserdem öffentlich ankündigen und den Patronen alle Vorrechte sichern, auf welche die bisherige aufopferungsvolle Theilnahme der Freunde des Herrn Richard Wagner und der von ihm vertretenen Sache so gerechten Anspruch hat.

2.

Die Rechnung des Patronatvereines wird nunmehr abgeschlossen und wie bisher in den Bayreuther Blättern veröffentlicht werden. Wir ersuchen zu diesem Behufe alle Vertretungen, welche ihrerseits noch im Rückstande sind, um baldige Ablegung ihrer Rechnung, allenfallsige Uebermittlung der Gelder und um Zurückgabe nicht eingelöster Quittungen. Wir bitten dies bis längstens Mitte Februar zu bewirken.

Wiederholt bemerken wir, dass die Abgabe der Eintrittskarten nur gegen Rückgabe der Bescheinigung über die bezahlten Jahresbeiträge von 1878—80 incl. stattfinden kann. Um Weiterungen möglichst zu vermeiden, wird um Bewahrung dieser Quittungen gebeten.

Diejenigen Mitglieder, welche die bisherigen Jahresbeiträge weiter leisten werden, erhalten nicht nur die Bayreuther Blätter gratis fortgeliefert, sondern werden gegen Abgabe der betreffenden Quittungen mit einer Eintrittskarte für den Besuch der Generalprobe des Parsifal versehen werden; bei Nichtbenutzung dieses Rechtes wird ihnen dasselbe als ein Anrecht auf eine Wiederholung des „Parsifal" oder auf ein späteres Festspiel zu gute gerechnet werden.

3.

Bei dem für die Ausführung dieses Werkes verhältnismässig geringen Bestand der bisher eingegangenen ordentlichen Jahresbeiträge (Ende Dezember 1880 ca. ℳ 60000) halten wir uns für ermächtigt, auch jene Fonds, und zwar zunächst vorschussweise, mit in Verwendung zu bringen, welche uns für die Zwecke der Richard Wagner'schen Kunst-

richtung als „Grundstock" u. s. w. anvertraut worden sind. Allenfallsiger Widerspruch wäre binnen 3 Monaten bei uns geltend zu machen.

4.

Herr Richard Wagner hat seine bestimmte Absicht zu erkennen gegeben und dies in der Eingangs erwähnten Erklärung auch ausgesprochen, dass er „Parsifal," dies in seinem jetzigen Wohnorte ausschliesslich geschaffene Werk, das er mit Recht als ein Bühnenweihfestspiel bezeichnet, nur einzig hier in Bayreuth zur Aufführung bringen werde. Die Aufführung wird, abgesehen von den Eintrittsberechtigten, nur gegen Eintrittsgeld stattfinden.

Alles darauf Bezügliche werden wir in den ersten Monaten des Jahres 1882 durch öffentliche Ankündigungen zur allgemeinen Kenntniss bringen.

5.

Herr Richard Wagner verbindet mit dieser Aufführung abermals die Hoffnung, dass es gelingen werde, die Fortsetzung der Festspiele so zu sichern, dass die jährliche allmähliche Vorführung seiner Werke auch über sein Leben hinaus in seinem Sinne für die Freunde seiner Kunst stattfinden könne.

Wir theilen diese Hoffnung und wenden uns hiemit an die Freunde des Meisters und seiner Werke mit der dringenden Bitte, uns hiezu ihre Hilfe und ihre Theilnahme nicht zu versagen.

Wir sehen dabei von einer unmittelbaren Geldleistung ab.

Da aber jede menschliche Unternehmung einen sicheren Boden braucht, der sie den Zufälligkeiten des Augenblicks entrückt, so haben wir beschlossen, Garantiescheine auszugeben, giltig zunächst für die Jahre 1882, 1883 und 84; diese Scheine sind in Abschnitte von 100 bis 10000 Mark je nach Bedürfniss eingetheilt; sie enthalten für den Unterzeichner die Verpflichtung zur Einzahlung jener Quote, welche nothwendig werden sollte, wenn in einem dieser 3 Jahre die Eintrittsgelder und die sonstigen Beiträge nicht zureichen sollten, die Kosten der jeweiligen Aufführungen zu decken.

Wir haben bereits ein reiches Inventar, es sind ausserdem die vorzüglichen Kräfte der Münchener Hofbühne (Gesangschor und Orchester) gesichert, und wir haben dazu noch Erfahrungen, welche über die Natur des Obligos dieser Garantiescheine nur beruhigen können. Wir dürfen daran erinnern, dass noch niemals ein Werk von der Grösse und Bedeutung des „Rings des Nibelungen" mit grösseren Schwierigkeiten zu kämpfen hatte und nie und nirgend mit verhältnissmässig so geringen Mitteln ins Leben gerufen worden ist, als wie dies hier der Fall war. Wäre nicht der Bau eines eigenen grossen Theaters, auf Menschenalter hinaus in solider Construktion hergestellt, nicht die innere Ausstattung und reiche Neueinrichtung nothwendig gewesen, so hätten diese

Aufführungen, Dank allerdings der warmen, theilweise sogar höchst aufopferungsvollen selbstlosen Unterstützung aller Künstler einen bedeutenden Ueberschuss ergeben. Für die Aufführung des Parsifal im Jahre 1882 findet ein Zusammenfluss von günstigen Umständen statt, der mit Bestimmtheit annehmen lässt, dass die Einnahmen die Ausgaben übersteigen werden. Auch für die nächsten Jahre würden dann diese Garantiescheine kaum jemals zu einer bedeutenden Beitragsleistung herbeigezogen werden.

6.

Die Unterzeichneten benützen schliesslich diesen Anlass, um allen werkthätigen Freunden des Meisters ihren herzlichen Dank auszusprechen. Sie bitten die bisherige Organisation der Wagner-Vereine nicht nur beizubehalten, sondern sie auch auf Orte zu übertragen, wo solche noch nicht bestehen. Sie sind das beste Mittel Vorurtheile zu bekämpfen und wahrheitsgemässe Aufschlüsse zu ertheilen. Jeder der Unterzeichneten ist mit Vergnügen bereit auf alle Anfragen erschöpfende Auskunft zu ertheilen. Zur Erleichterung der Geschäftsführung wird indess gebeten, alle Correspondenzen, insoweit sie geschäftliche und Cassaverhältnisse berühren, an Friedrich Feustel in Bayreuth, insoweit sie Litterarisches und die Bayreuther Blätter betreffen, an Hans Paul Freiherrn von Wolzogen in Bayreuth und insoweit sie das Vereinswesen und dessen Ausdehnung angehen, an Friedrich Schön in Worms, Emil Heckel in Mannheim und Dr. Richard Pohl in Baden-Baden zu richten.

Möge Deutsche Kunst im Jahre 1882 hier in Bayreuth einen erneueten, vermehrten Triumph feiern!

Bayreuth, 9. Januar 1881.

Friedrich Feustel. Adolph Gross. Emil Heckel. Paul Joukovsky. Ferdinand Kaefferlein. Theodor Muncker. Dr. Richard Pohl. Friedrich Schön. Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Februar. März. — Doppelstück. — 1881.

Ausführungen zu „Religion und Kunst."

„Erkenne dich selbst."

Uns lehrte der grosse Kant, das Verlangen nach der Erkenntniss der Welt der Kritik des eigenen Erkenntniss-Vermögens nachzustellen; gelangten wir hierdurch zur vollständigsten Unsicherheit über die Realität der Welt, so lehrte uns dann Schopenhauer durch eine weiter gehende Kritik, nicht mehr unseres Erkenntniss-Vermögens, sondern des aller Erkenntniss in uns vorangehenden eigenen Willens, die untrüglichsten Schlüsse auf das An-sich der Welt zu ziehen. „Erkenne dich selbst, und du hast die Welt erkannt," — so die Pythia; „schau um dich, diess alles bist du," — so der Brahmane.

Wie gänzlich uns diese Lehren uralter Weisheit abgekommen waren, ersehen wir daraus, dass sie erst nach Jahrtausenden auf dem genialen Umwege Kant's uns durch Schopenhauer wieder aufgefunden werden mussten. Denn, blicken wir auf den heutigen Stand unserer gesammten Wissenschaft

und Staatskunst, so finden wir, dass diese, baar jedes wahrhaft religiösen Kernes, sich in einem barbarischen Faseln ergehen, mit welchem sie, durch eine zweitausendjährige Uebung darin, dem blöden Auge des Volkes fast ehrwürdig erscheinen mögen.

Wer findet in der Beurtheilung der Lage der Welt wohl je das „Erkenne-dich-selbst“ angewendet? Uns ist nicht ein historischer Akt bekannt, welcher in den handelnden Personen die Wirkung jener Lehre uns erkennen liesse. Was nicht erkannt wird, darauf wird losgeschlagen, und, schlagen wir uns damit selbst, so vermeinen wir, der Andere hätte uns geschlagen. Wer erlebte diess nicht wieder, wenn er, mit jener Lehre im Sinne, etwa der heutigen Bewegung gegen die Juden zusieht? Was den Juden die uns jetzt so verderblich dünkende Macht unter uns und über uns gegeben hat, scheint von Niemandem gefragt, oder erwogen werden zu müssen; oder, wird darnach geforscht, so hält man vor den Ereignissen und Zuständen etwa des letzten Jahrzehnts, oder vielleicht noch einiger Jahre früher, an: zu einer weiteren und tieferen Einkehr in sich selbst, d. h. hier zu einer genauen Kritik des Geistes und Willens unserer ganzen Kultur und Zivilisation, die wir z. B. eine „deutsche“ nennen, verspüren wir noch nirgends eine hinreichende Neigung.

Der Vorgang, um den es sich hier handelt, ist aber vielleicht mehr als sonst ein anderer geeignet, uns in Verwunderung über uns selbst zu versetzen, in ihm dünkt uns das späte Wiedererwachen eines Instinktes sich kund zu geben, der in uns gänzlich erloschen zu sein schien. Wer, vor etwa dreissig Jahren, die Unbefähigung der Juden zur produktiven Theilnehmung an unserer Kunst in Erwägung brachte, und diess Unterfangen nach achtzehn Jahren zu erneuern sich angeregt fühlte, hatte die höchste Entrüstung von Juden und Deutschen zu erfahren; es wurde verderblich, das Wort „Jude“ mit zweifelhafter Betonung auszusprechen. Was auf dem Gebiete einer sittlichen Aesthetik den heftigsten Unwillen erregte, vernehmen wir jetzt plötzlich in populär-rauher Fassung vom Gebiete des bürgerlichen Verkehres und der staatlichen Politik her laut werden. Was zwischen diesen beiden Aeusserungen als Thatsache liegt, ist die an die Juden ertheilte Vollberechtigung, sich in jeder erdenklichen Beziehung als Deutsche anzusehen, — ungefähr wie die Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket autorisirt wurden sich für Weisse zu halten. Wer sich diesen Vorgang recht wohl überlegt, muss, wenn ihm das eigentlich Lächerliche desselben entgeht, doch wenigstens in das höchste Erstaunen über den Leichtsinn, ja — die Frivolität unserer Staats-Autoritäten gerathen, die eine so ungeheure, unabsehbar folgenschwere Umgestaltung unseres Volkswesens, ohne nur einige Besinnung von dem was sie thaten, dekretiren konnten.

Die Formel hierfür hiess „Gleichberechtigung aller deutschen Staatsbürger ohne Ansehung des Unterschiedes der *Konfession.*“

Wie war es möglich, dass es je zu irgend einer Zeit Deutsche gab, welche Alles, was den Stamm der Juden uns in fernster Entfremdung erhält, unter dem Begriffe einer religiösen „Konfession“ auffassten, da doch gerade erst

und nur in der deutschen Geschichte es zu Spaltungen der *christlichen* Kirche kam, welche zur staatsrechtlichen Anerkennung verschiedener Konfessionen führten? Allerdings treffen wir aber in dieser so auffallend missbräuchlich angewendeten Formel auf einen der Hauptpunkte, welche uns zur Erklärung des unerklärlich Dünkenden führen, sobald wir das „Erkenne-dich-selbst“ mit schonungsloser Energie auf uns richten. Hierbei tritt uns sogleich die auch neuerlich gemachte Erfahrung entgegen, dass unsere Herren Geistlichen sofort in ihrer Agitation gegen die Juden sich gelähmt fühlen, wann das Judenthum andererseits an der Wurzel angefasst, und z. B. die Stammväter, namentlich der grosse Abraham, nach dem eigentlichen Texte der mosaischen Bücher der Kritik unterstellt werden. Alsbald dünkt ihnen der Boden der christlichen Kirche, die „positive“ Religion, zu schwanken, das Anerkenntniss einer „mosaischen Konfession“ tritt zu Tage und dem Bekenner derselben wird das Recht zugestanden, sich mit uns auf denselben Boden zu stellen, um über die hinlängliche Beglaubigung einer erneuerten Offenbarung durch Jesus Christus zu diskutiren; denn diesen betrachten sie, auch nach der Meinung des vorigen englischen Premier-Ministers, als einen ihrer überschüssigen kleinen Propheten, von dem wir ein viel zu grosses Wesen machten. Nun wird es aber schwierig sein, gerade aus der Gestaltung der christlichen Welt und dem Charakter der durch die so früh entartete Kirche ihr verliehenen Kultur, die Vorzüglichkeit der Offenbarung durch Jesus vor der durch Abraham und Moses zu beweisen: die jüdischen Stämme sind, trotz aller Auseinandergerissenheit, bis auf den heutigen Tag mit den mosaischen Gesetzen ein Ganzes geblieben, während unsere Kultur und Zivilisation mit der christlichen Lehre im schreiendsten Widerspruche stehen. Als Ergebniss dieser Kultur stellt sich dem die letzte Rechnung ziehenden Juden die Nothwendigkeit Kriege zu führen, sowie die noch viel grössere, Geld dafür zu haben, heraus. Demzufolge sieht er unsere staatliche Gesellschaft als Militär- und Zivilstand abgetheilt: da er seit ein paar Jahrtausenden im Militärfach unbewandert blieb, widmet er seine Erfahrungen und Kenntnisse mit Vorliebe dem Zivilstand, weil er sieht, dass dieser das Geld für das Militär herbeizuschaffen hat, hierin seine eigenen Fähigkeiten aber zur höchsten Virtuosität ausgebildet sind.

Die erstaunlichen Erfolge der unter uns angesiedelten Juden im Gewinn und in der Anhäufung grosser Geldvermögen haben nun unsere Militärstaats-Autoritäten stäts nur mit Achtung und freudiger Verwunderung erfüllt: wie es uns bedünken darf, scheint die jetzige Bewegung gegen die Juden aber anzudeuten, dass man jene Autoritäten auf die Frage darnach aufmerksam machen möchte, woher die Juden denn das Geld nehmen? Es handelt sich hierbei im tiefsten Grunde, wie es scheint, um den Besitz, ja um das Eigenthum, dessen wir uns plötzlich nicht mehr sicher dünken, während doch andererseits aller Aufwand des Staates die Sicherstellung des Besitzes mehr als alles Andere zu bezwecken den Anschein hat,

Wenn das „Erkenne-dich-selbst," auf unsere kirchlich religiöse Herkunft angewendet, den Juden gegenüber einen bedenklichen Misserfolg herbeiziehen musste, so dürfte es damit zu nicht minder ungünstigen Ergebnissen führen, wenn wir die Natur des von unseren staatlichen Gesellschaften einzig verstandenen *Besitzes* untersuchen, sobald wir diesen gegen die Eingriffe der Juden zu sichern gedächten.

Eine fast grössere Heiligkeit als die Religion hat in unsrem staatsgesellschaftlichen Gewissen das „Eigenthum" erhalten: für die Verletzung jener giebt es Nachsicht, für die Beschädigung dieses nur Unerbittlichkeit. Da das Eigenthum als die Grundlage alles gesellschaftlichen Bestehens gilt, muss es widerum desto schädlicher dünken, dass nicht Alle Eigenthum besitzen, und sogar der grösste Theil der Gesellschaft enterbt zur Welt kommt. Offenbar geräth hierdurch, vermöge ihres eigenen Prinzipes, die Gesellschaft in eine so gefährliche Beunruhigung, dass sie alle ihre Gesetze für einen unmöglichen Ausgleich dieses Widerstreites zu berechnen genöthigt ist, und Schutz des Eigenthumes, für welchen ja auch im weitesten völkerrechtlichen Sinne die bewaffnete Macht vorzüglich unterhalten wird, in Wahrheit nichts anderes heissen kann, als Beschützung der Besitzenden gegen die Nichtbesitzenden. Wie viele ernste und scharf rechnende Köpfe sich der Untersuchung des hiermit vorliegenden Problems zugewendet haben, eine Lösung desselben, endlich etwa durch gleiche Vertheilung alles Eigenthums, hat noch keinem glücken wollen, und es scheint wohl, dass mit dem an sich so einfach dünkenden Begriffe des Eigenthums, durch seine staatliche Verwerthung, dem Leibe der Menschheit ein Pfahl eingetrieben worden ist, an welchem sie in schmerzlicher Leidens-Krankheit dahin siechen muss.

Da bei der Beurtheilung des Charakters unserer Staaten die geschichtliche Entstehung und Fortbildung derselben uns der unerlässlichsten Berücksichtigung werth dünkt, indem nur hieraus Rechte und Rechtszustände ableitbar und erklärlich erscheinen, so muss die Ungleichheit des Besitzes, ja die völlige Besitzlosigkeit eines grossen Theiles der Staatsangehörigen, als Erfolg der letzten Eroberung eines Landes, etwa wie England's durch die Normannen, oder auch Irlands wiederum durch die Engländer, zu erklären und nöthigen Falls auch zu rechtfertigen für gut dünken. Weit entfernt davon, uns selbst hier auf Untersuchungen von solcher Schwierigkeit einzulassen, müssen wir nur die heut zu Tage deutlich erkennbare Umwandelung des ursprünglichen Eigenthums-Begriffes durch die rechtlich zugesprochene Heiligkeit der Besitznahme des Eigenthumes dahin bezeichnen, dass der Kauftitel an die Stelle des Eigenthumserwerbes getreten ist, zwischen welchen beiden die Besitzergreifung durch Gewalt die Vermittelung gab.

Soviel Kluges und Vortreffliches über die Erfindung des *Geldes* und seines Werthes als allvermögender Kulturmacht gedacht, gesagt und geschrieben worden ist, so dürfte doch seiner Anpreisung gegenüber auch der Fluch beachtet werden, dem es von je in Sage und Dichtung ausgesetzt war,

Erscheint hier das *Gold* als der Unschuld würgende Dämon der Menschheit, so lässt unser grösster Dichter endlich die Erfindung des *Papiergeldes* als einen Teufelsspuk vor sich gehen. Der verhängnissvolle Ring des Nibelungen als Börsen-Portefeuille dürfte das schauerliche Bild des gespenstischen Weltbeherrschers zur Vollendung bringen. Wirklich wird diese Herrschaft von den Vertretern unserer fortschrittlichen Zivilisation als eine geistige, ja moralische Macht angesehen, da nun der geschwundene Glaube durch den *Kredit*, diese durch die strengsten und raffinirtesten Sicherstellungen gegen Betrug oder Verlust unterhaltene Fiktion unserer gegenseitigen Redlichkeit, ersetzt sei. Was nun unter den Segnungen dieses Kredits bei uns zu Tage kommt, erleben wir jetzt, und scheinen nicht übel Lust zu haben, den Juden lediglich die Schuld hiervon beizumessen. Allerdings sind diese darin Virtuosen, worin wir Stümper sind: allein die Kunst des Geldmachens aus Nichts hat unsere Zivilisation doch selbst erfunden, oder, tragen die Juden daran Schuld, so ist es, weil unsere ganze Zivilisation ein barbarisch-judaistisches Gemisch ist, keineswegs aber eine christliche Schöpfung. Hierüber, so vermeinen wir, wäre es auch den Vertretern unserer Kirchen räthlich zu einiger Selbsterkenntniss zu gelangen, zumal wenn sie den Samen Abraham's bekämpfen, in dessen Namen sie doch immer noch die Erfüllung gewisser Verheissungen Jehova's fordern. Ein Christenthum, welches sich der Rohheit und Gewalt aller herrschenden Mächte der Welt anbequemte, dürfte, vom reissenden Raubthiere dem rechnenden Raubthiere zugewendet, durch Klugheit und List vor seinem Feinde übel bestehen; weshalb wir denn von der Unterstützung unserer kirchlichen wie staatlichen Autoritäten für jetzt kein besonderes Heil erwarten möchten.

Dennoch liegt der gegenwärtigen Bewegung offenbar ein innerliches Motiv zum Grunde, so wenig es sich auch in dem Gebahren der bisherigen Leiter derselben noch kundgeben mag. Wir glaubten zuvor dieses Motiv als das Wiedererwachen eines dem deutschen Volke verloren gegangenen Instinktes erkennen zu dürfen. Man spricht von dem Antagonismus der *Racen*. In diesem Sinne wäre uns eine neue Einkehr zur Selbsterkenntniss veranlasst, da wir uns denn deutlich zu machen hätten, in welchem Verhältnisse hier bestimmte menschliche Geschlechts-Arten zu einander stehen möchten. Hier müsste denn wohl zunächst erkannt werden, dass, wenn wir von einer deutschen „Race" reden wollten, diese mit einer so ungemein ausgesprochenen und unverändert erhaltenen, wie der jüdischen, verglichen, sehr schwer, ja fast kaum, mit Bestimmtheit zu spezifiziren sei. Wenn die Gelehrten sich darüber unterhalten, ob gemischte oder rein bewahrte Racen für die Ausbildung der Menschheit werthvoller seien, so kommt es für die Entscheidung wohl nur darauf an, was wir unter einer fortschrittlichen Ausbildung der Menschheit verstehen. Man rühmt die sogenannten romanischen Völker, wohl auch die Engländer, als Misch-Racen, da sie den etwa rein erhaltenen Völkern germanischer Race im Kultur-Fortschritt offenbar vorausstünden. Wer sich

nun von dem Anscheine dieser Kultur und Zivilisation nicht blenden lässt, sondern das Heil der Menschheit in der Hervorbringung grosser Charaktere sucht, muss widerum finden, dass diese unter rein erhaltenen Racen eher, ja fast einzig zum Vorscheine kommen, wobei es scheint, dass die noch ungebrochene geschlechtliche Naturkraft alle noch unentsprossenen, nur durch harte Lebensprüfungen zu gewinnenden, höheren menschlichen Tugenden für das Erste durch den *Stolz* ersetzt. Dieser eigenthümliche Geschlechts-Stolz, der uns noch im Mittelalter so hervorragende Charaktere als Fürsten, Könige und Kaiser lieferte, dürfte gegenwärtig in den ächten Adelsgeschlechtern germanischer Herkunft noch anzutreffen sein, wenn auch nur in unverkennbarer Entartung, über welche wir uns ernstlich Rechenschaft zu geben suchen sollten, wenn wir uns den Verfall des nun dem Eindringen der Juden wehrlos ausgesetzten deutschen Volkes erklären möchten. Auf einem richtigen Wege hierzu dürften wir uns befinden, wenn wir zunächst die beispiellose Menschenverwüstung, welche Deutschland durch den dreissigjährigen Krieg erlitt, in Betracht ziehen: nachdem die männliche Bevölkerung in Stadt und Land zum allergrössesten Theile ausgerottet, die weibliche aber der gewaltsamen Schändung durch Wallonen, Kroaten, Spanier, Franzosen und Schweden nicht minder grossen Theiles unterlegen war, mochte der in seinem persönlichen Bestande verhältnissmässig wenig angegriffene Adel, nach aller dieser Verwüstung, mit dem Ueberbleibsel des Volkes sich kaum mehr als ein geschlechtlich Zusammengehöriges fühlen. Dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit finden wir aber in mehren vorangehenden Geschichtsepochen noch recht deutlich ausgedrückt, und es waren dann die eigentlichen Adelsgeschlechter, welche, nach empfindlichen Schwächungen des Nationalgehaltes, den rechten Geist immer wieder zu beleben wussten. Diess ersehen wir an dem Wiederaufleben der deutschen Stämme unter neuen Sprossen alter Geschlechter nach der Völkerwanderung, welche den daheim Bleibenden ihre eigentlichen Heldengeschlechter entführt hatte; wir ersehen es an der Neubelebung der deutschen Sprache durch die adeligen Dichter der Hohenstaufenzeit, nachdem schon nur klösterliches Latein einzig noch für vornehm gehalten worden war, wogegen nun der Geist der Dichtung bis in die Bauernhöfe hinabdrang und für Volk und Adel eine völlig gleiche Gebrauchs-Sprache schuf; und nochmals ersehen wir es an dem Widerstande gegen die von Rom aus dem deutschen Volke zugemuthete kirchliche Schmach, da der Vorgang des Adels und der Fürsten das Volk zu muthiger Abwehr führte. Anders war es nun nach dem dreissigjährigen Kriege: der Adel fand kein Volk mehr vor, dem er sich als verwandt hätte fühlen können; die grossen monarchischen Machtverhältnisse verschoben sich aus dem eigentlichen deutschen Lande nach dem slavischen Osten: degenerirte Slaven, entartende Deutsche bilden den Boden der Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem sich endlich in unseren Zeiten, von den ausgesaugten polnischen und ungarischen Ländern her, der Jude nun recht zuversichtlich ansiedeln konnte, da selbst Fürst und Adel ihr Geschäft mit ihm

zu machen nicht mehr verschmähen mochten; denn — der Stolz selbst war eben bereits verpfändet und gegen Dünkel und Habsucht ausgetauscht.

Sehen wir in neuerer Zeit diese letzteren beiden Charakterzüge auch dem Volke zu eigen geworden, — der uns urverwandte Schweizer z. B. glaubt uns gar nicht anders kennen zu dürfen! — und ward hiefür die Benennung „deutsch" fast neu erfunden, so fehlt dieser Neugeburt doch viel zur Wiedergeburt eines wahrhaften Racen-Gefühles, welches sich vor Allem in einem sicheren Instinkte ausdrückt. Unser Volk, so kann man sagen, hat nicht den natürlichen Instinkt für das was ihm genehm sein kann, was ihm wohl ansteht, was ihm hilft und wahrhaft förderlich ist; sich selbst entfremdet, pfuscht es in ihm fremden Manieren: keinem wie ihm sind originelle und grosse Geister gegeben worden, ohne dass es zur rechten Zeit sie zu schätzen wusste; setzt ihm jedoch der geistloseste Zeitungsschreiber oder Staatsrabulist mit lügnerischen Phrasen frech zu, so bestellt es ihn zum Vertreter seiner wichtigsten Interessen; läutet aber gar der Jude mit der papierenen Börsenglocke, so wirft er ihm sein Geld nach, um mit seinen Sparpfennigen ihn über Nacht zum Millionär zu machen.

Dagegen ist denn allerdings der Jude das erstaunlichste Beispiel von Racen-Konsistenz, welches die Weltgeschichte noch je geliefert hat. Ohne Vaterland, ohne Muttersprache, wird er, durch aller Völker Länder und Sprachen hindurch, vermöge des sicheren Instinktes seiner absoluten und unverwischbaren Eigenartigkeit zum unfehlbaren Sichimmerwiederfinden hingeführt: selbst die Vermischung schadet ihm nicht; er vermische sich männlich oder weiblich mit den ihm fremdartigsten Racen, immer kommt ein Jude wieder zu Tage. Ihn bringt keine noch so ferne Berührung mit der Religion irgend eines der gesitteten Völker in Beziehung, denn in Wahrheit hat er gar keine Religion, sondern nur den Glauben an gewisse Verheissungen seines Gottes, die sich keineswegs, wie in jeder wahren Religion, auf ein ausserzeitliches Leben über dieses sein reales Leben hinaus, sondern auf eben dieses gegenwärtige Leben auf der Erde einzig erstrecken, auf welcher seinem Stamme allerdings die Herrschaft über Alles Lebende und Leblose zugesichert bleibt. So braucht der Jude weder zu denken noch auch zu faseln, selbst nicht zu rechnen, denn die schwierigste Rechnung liegt in seinem, jeder Idealität verschlossenen, Instinkte fehlerlos sicher im Voraus fertig vor. Eine wunderbare, unvergleichliche Erscheinung; der plastische Dämon des Verfalles der Menschheit in triumphirender Sicherheit, und dazu deutscher Staatsbürger mosaischer Konfession, der Liebling liberaler Prinzen und Garant unserer Reichseinheit.

Trotz des sich hier herausstellenden, ganz unausgleichbar dünkenden Nachtheiles, in welchem die deutsche Race (wenn wir eine solche noch annehmen sollten) gegen die jüdische sich befindet, glaubten wir dennoch, um die jetzige Bewegung zu erklären, das Wiedererwachen eines deutschen Instinktes in ungefähre Berechnung ziehen zu müssen. Da wir von der Aeusserung eines reinen Racen-Instinktes abzusehen uns genöthigt fanden, dürften

wir dagegen vielleicht einem weit höheren Triebe nachzuforschen uns gestatten, welcher, da er dem heutigen Volke doch nur dunkel und wahnvoll bewusst sein kann, wohl zuerst noch als Instinkt, dennoch aber von edlerer Abkunft und höherem Ziele, etwa als Geist reiner Menschlichkeit, bezeichnet werden müsste.

Vom eigentlichen Kosmopoliten, wenn dieser in Wahrheit überhaupt vorhanden ist, hätten wir uns für die Lösung des hier uns beschäftigenden Problem's wohl wenig zu erwarten. Es ist kein Kleines, die Weltgeschichte zu durchlaufen und hierbei Liebe zum menschlichen Geschlechte bewahren zu wollen. Hier kann einzig das unzerstörbare Gefühl der Verwandtschaft mit dem Volke, dem wir zunächst entwachsen sind, ergänzend eintreten, um den durch den Ueberblick über das Ganze zerrissenen Faden wieder anzuknüpfen: hier wirkt das, als was wir uns selbst fühlen; wir haben Mitleiden und bemühen uns zu hoffen, wie für das Loos der eigenen Familie. Vaterland, Muttersprache: wehe dem um sie Verwaisten! Unermessliches Glück aber, in seiner Muttersprache die Sprache seiner Urväter selbst erkennen zu dürfen! Durch solche Sprache reicht unser Fühlen und Erschauen bis in das Urmenschenthum selbst hinab; keine Besitzesgrenzen schliessen da unseren Adel ein, und weit über das zuletzt uns zugefallene Vaterland, weit über die Marken unserer geschichtlichen Kenntniss und der durch sie zu erklärenden äusseren Gestaltungen unseres Bestehens, empfinden wir uns der schöpferischen Urschönheit des Menschen verwandt. Und diess ist unsere deutsche Sprache, das einzige ächt erhaltene Erbtheil unserer Väter. Fühlen wir unter dem Drucke einer fremden Zivilisation uns den Athem vergehen, und uns in schwankendes Urtheil über uns selbst gerathen, so dürfen wir nur in dem wahren väterlichen Boden unserer Sprache nach deren Wurzel graben, um sofort beruhigenden Aufschluss über uns, ja über das wahrhaft Menschliche selbst zu gewinnen. Und diese Möglichkeit stäts noch aus dem Ur-Bronnen unserer eigenen Natur zu schöpfen, welche uns nicht mehr als eine Race, als eine Abart der Menschheit, sondern als einen Urstamm der Menschheit selbst fühlen lässt, sie erzog uns von je die grossen Männer und geistigen Helden, von denen es uns nicht zu bekümmern braucht, ob die Schöpfer fremder vaterloser Zivilisationen sie zu verstehen und zu schätzen vermögen; wogegen wir im Stande sind, von den Thaten und Gaben unserer Vorfahren erfüllt, mit klarem Geiste erschauend, jene widerum selbst richtig zu erkennen und nach dem ihrem Werke inwohnenden Geiste reiner Menschlichkeit zu würdigen. So fragt und forscht denn der ächte deutsche Instinkt eben nur nach diesem Rein-Menschlichen, und durch dieses Forschen allein kann er hilfreich sein, — dann aber nicht bloss sich selbst, sondern allem, noch so entstellten, an sich aber Reinem und Aechtem.

Wem dürfte es nun entgehen, dass dieser edle Instinkt, da er weder in seinem nationalen noch seinem religiös-kirchlichen Leben sich wahrhaftig auszudrücken vermochte, unter den hieraus uns zugezogenen Leiden bisher nur

schwach, undeutlich, missverständlich und unzureichend produktiv sich erhalten konnte? Uns dünkt es, dass er leider in gar keiner der Parteien sich kundgiebt, welche, namentlich auch gegenwärtig, die Bewegungen unseres politischen, oder auch geistigen, nationalen Lebens zu leiten sich anmaassen; schon die Benennungen, welche sie sich beilegen, sagen, dass sie nicht deutscher Herkunft, somit gewiss auch nicht vom deutschen Instinkte beseelt sind. Was „Konservative," „Liberale" und „Konservativ-Liberale," endlich „Demokraten," „Sozialisten," oder auch „Sozial-Demokraten" u. s. w. gegenwärtig in der Judenfrage hervorgebracht haben, muss uns ziemlich eitel erscheinen, denn das „Erkenne-dich-selbst" wollte keine dieser Parteien an sich erprüfen, selbst nicht die undeutlichste, und deshalb einzig deutsch sich benennende „Fortschritts"-Partei. Wir sehen da einzig einem Widerstreite von Interessen zu, deren Objekt den Streitenden gemein und eben nicht edel ist: offenbar wird aber, wer für das Interesse selbst am stärksten, d. h. hier am rücksichtslosesten, organisirt ist, den Preis davon tragen. Mit unserer ganzen, weit umfassenden Staats- und National-Oekonomie, scheint es, sind wir in einem bald schmeichelnden, bald beängstigenden, endlich erdrückenden Traume befangen: aus ihm zu erwachen, drängt Alles; aber das Eigenthümliche des Traumes ist, dass, so lange er uns umfängt, wir ihn für das wirkliche Leben halten und vor dem Erwachen aus ihm wie vor dem Tode uns sträuben. Der letzte höchste Schreck giebt dem auf das Aeusserste Beängstigten endlich wohl die nöthige Kraft: er erwacht, und was er für das Aller-Realste hielt, war ein Truggespinnst des Dämon's der leidenden Menschheit.

Wir, die wir zu keiner aller jener Parteien gehören, sondern unser Heil einzig in einem Erwachen des Menschen zu seiner einfach-heiligen Würde suchen, müssen, von diesen Parteien als Unnütze ausgeschlossen, zwar sympathisch selbst davon beängstigt, den Spasmen des Träumenden doch eben nur zuschauen, da all unser Rufen von ihm nicht gehört werden kann. So sparen, pflegen und stärken wir dem unsere besten Kräfte, um dem nothwendig endlich doch von sich selbst Erwachenden eine edle Labe bieten zu können. Nur aber, wann der Dämon, der jene Rasenden im Wahnsinne des Parteikampfes um sich erhält, kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag, wird es auch — keinen Juden mehr geben.

Uns Deutschen könnte, gerade aus der Veranlassung der gegenwärtigen, nur eben unter uns widerum denkbar gewesenen Bewegung, diese grosse Lösung eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein, sobald wir ohne Scheu, bis auf das innerste Mark unseres Bestehens, das „Erkenne-dich-selbst" durchführten. Dass wir, dringen wir hiermit nur tief genug vor, nach der Ueberwindung aller falschen Scham, die letzte Erkenntniss nicht zu scheuen haben würden, sollte mit dem Voranstehenden dem Ahnungsvollen angedeutet sein.

Richard Wagner.

Richard Wagner's regeneratorische Idee.

Von Robert Springer.

Sylvestres homines sacer interpresque deorum
Caedibus et foedo victu deterruit Orpheus.
(Horaz.)

Einleitung.

Aus einer unlängst von Richard Wagner veröffentlichten Schrift (*Offener Brief an Ernst von Weber* über die Vivisektion) ersahen wir, dass sich der Meister der metaphysisch-ethischen Weltanschauung Arthur Schopenhauer's zugewendet hat, jener pessimistischen Weltanschauung, zu welcher Jeder hinneigt, der nicht mit dem grossen Haufen behaglich schwelgt; Jeder, der, müde und wund geworden im Kampfe für das Ideal, sich zurückzieht aus dem Gedränge, aus dem er wenigstens das heilige Panier gerettet, und nach einem Balsam sich umschauet, der ihn heile oder den Schmerz stille oder ihn mindestens mit Resignation entschlummern lasse; — solchen Balsam bietet der Pessimismus: *ein giftig Kraut, doch diensam zum Genesen.* Schopenhauer's Pessimismus gründet sich auf die Moktscha der Brahmanen und auf das Nirwana des Buddhismus.*) Er sagt selber: *Meine Ethik stimmt bis zu den höchsten Tendenzen zu der des Brahmanismus und Buddhaismus.* Der brahmanische Dekalog lehrt zehn Tugenden. Die buddhaistische Nirwana, wie es Wilhelm von Humboldt erkennt, spricht nur denkende Ruhe und Erhebung des Geistes aus; Schopenhauer aber lehrt die Dinge der Welt ansehen als eitle Schatten, angstvoll umhergetrieben in einem unverbesserlichen Jammerthal voll Leiden. Der Wunsch nach Befreiung vom Anblicke der Leiden dieser Welt ist es denn auch, der Richard Wagner am Schlusse jenes Aufsatzes zu dem Ausrufe veranlasst: *So hätten wir denn der Thierfolter, wenn sie bestehen bleibt, wenigstens das eine Gute zu verdanken, dass wir aus einer Welt, in welcher kein Hund länger mehr leben möchte, auch als Menschen gern und willig scheiden.*

Durch diese Weltanschauung Wagner's dringt aber schon ein Lichtstrahl, der ihm einen Weg andeutet, auf welchem der Mensch sich von dem Wechsel aller leidenden Existenzen befreien kann; in tiefer Einsamkeit wandelnd, meint er plötzlich eine bekannte, befreundete Stimme vernommen zu haben, und lauscht, und, da er sie nicht wieder hört, setzt er seinen Weg fort. Nachdem aber die Wolken an der Sonne vorübergegangen sind, geht er dieser Stimme nach. In dem Aufsatze *Religion und Kunst* (Bayreuther Blätter, 10. Stück, 1880) zeigt sich, dass Richard Wagner sich in ein Werk vertieft hat, welches die Wiedergeburt des Menschengeschlechts mit ergreifender Wahrheit in Aussicht stellt. Es zeigt nicht bloss, wie Schopenhauer sagt, *die Dummheit und*

*) S. Franck, *Brama et Buddha,* Revue Contemporaine, 1856.

Bosheit der deklarirten Schurken und das Böse und Hinterlistige im Reiche der Thaten, — sondern es erkennt im Menschen die angeborene Güte und Unschuld und lehrt jene Liebe, welche Schiller *das schönste Phänomen in der beseelten Schöpfung* nennt, ohne welche das Leben nur ein verlängerter Selbstmord ist. Hier erscheint der Wille als ein thatkräftiges Wollen, das uns antreibt, die Menschen zu lieben, die Thiere als verwandte Mitgeschöpfe in Schutz und Pflege zu nehmen, Wüsten urbar zu machen, stauende Gewässer in Fluss zu setzen, zu einer natürlichen Lebensweise zurückzukehren und mit Eifer und Strenge zu reinigen die Vorhöfe des Tempels, worin Wucherbuden und Schlachthäuser Platz genommen haben. Wie Beethoven in der 9. Symphonie, nachdem die düsteren Trauer- und Schattengestalten des Lebens vorübergezogen sind, zu dem freudigen stillen Frieden des Lebens aufruft, mit den Worten: *O, Freunde, nicht diese Töne! sondern lasset uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!* — so weist Richard Wagner in ermuthigendem Tone auf dieses Werk hin, zum Verständniss der hohen Idee, die er zur Wiedergeburt des Menschengeschlechts darlegt. Das Buch heisst: *Thalysia oder das Heil der Menschheit,* von A. Gleïzès. Das Werk, ursprünglich französisch, ist im Original aus dem Buchhandel verschwunden, aber in deutscher Bearbeitung erschienen (Berlin 1873, bei Otto Janke). Der Verfasser war — wie Wagner bemerkt — einer der liebenswerthesten und tiefsinnigsten Franzosen, und die Wahrheiten, die er in dem Buche niederlegte, beruhen auf lebenslänglichen sorgfältigen Forschungen. Von ihm sagt der französische Kritiker Eugen Stourm: *Seit Plato und Jesu hat keine sanftere und liebevollere Seele ihr Licht unter uns leuchten lassen. — Erstände heute ein Christus,* — sagt einer seiner Verehrer, — *so würde Gleïzès sein Johannes sein.* — Johann Anton Gleïzès war der Sohn eines französischen Parlaments-Advokaten, und ward am 26. Dezember 1773 zu Dourgne im Departement du Tarn geboren. Er widmete sich dem ärztlichen Berufe, gab diese Laufbahn aber bald auf, aus Abneigung gegen die anatomischen Sektionen. Auch von der französischen Revolution, welcher er Anfangs mit Begeisterung anhing, wendete er sich ab, als sich die blutigen Ausschreitungen damit verknüpften. Napoleon, den grossartigen Menschenvertilger, dem die meisten Zeitgenossen die Kränze des Ruhmes darreichten, hasste er aus vollem Herzensgrunde. Abgeschreckt von dem wüsten, blutigen Weltgetriebe, zog er sich frühzeitig auf ein kleines Besitzthum am Fusse der Pyrenäen zurück, suchte Trost in der Natur und in den Büchern und fasste zugleich den Entschluss, sich nur von Kräutern, Früchten und Milch zu ernähren. Dieser Lebensweise ist er fünfzig Jahre lang, bis zum Ende seines Lebens 1843 treu geblieben. Er starb im 70. Lebensjahre. Sein Leben war ohne Ungemach verflossen, — zur Bestätigung des Spruches der griechischen Weisen, dass die Götter dem Menschen, der sich von den Früchten der Erde nährt, vorzugsweise ihre Gunst zuwenden. In dem Werke, dem er den Titel Thalysia gab, welches Wort bei den Griechen die Früchte-Opfer nach der Ernte bedeutete, hinterliess er

uns die Theorie seines Systems, lange Zeit überlegt, auf tiefes Wissen begründet, von strenger Logik begleitet und voll leuchtender, erhabener Gedanken; ihm galt sie als Religion, er weihete ihr sein Leben und starb in der Hoffnung, sie werde einst die Arche der Rettung sein und die Ueberreste unseres entarteten Geschlechtes aufnehmen. Diejenigen, die das Werk mit Aufmerksamkeit lesen — hoffte er —, werden vielleicht einige Räthsel der Menschheit gelöst finden. Die blutlose Diät stellt er darin als nothwendigste Bedingung zur Gesundheit und Schönheit des Körpers und des Geistes dar. Mit dem Epitheton *la nouvelle existence*, welches er dem Titel beifügte, drückte er zugleich den Glauben an eine Wiedergeburt des Menschengeschlechts aus, und was Pythagoras, im Sinne der Alten, als ein Mysterium behandelte, das lehrte er als ein offenes Evangelium.

Mit reinem Herzen und dem klaren Blicke des Genies hat Richard Wagner diese Theorie erfasst und mit dem unerschrockenen Muthe und Bewusstsein eines Reformators, als welchen wir ihn auf dem Gebiete der Kunst kennen gelernt, spricht er auch hier das grosse Losungswort für die Reformation der menschlichen Gesellschaft und des Erdenlebens aus. So bewährt sich an ihm, was Gleïzès sagt: *Der Mann von Genie bewundert diese erhabene Idee und sieht ihre unermesslichen Folgen ein.* — Diese Idee ist also keine neue, aber Wagner reihet sich zu den erhabenen Männern, welche, begabt mit einem offenen Verständniss für die Gesetze der Natur, sie seit den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag als eine frohe Botschaft verkündeten. Dem entarteten Geschlecht ist diese Botschaft aber stäts wie eine Absonderlichkeit erschienen, entsprechend dem Worte Voltaire's: *Jene erhabenen Philosophen konnten nichts ausrichten gegen die Schlächter und Fresser.*

I. Die Idee bei den Heiden.

Die ältesten Urkunden und Traditionen fast aller Völker sprechen von einem glückseligen Zeitalter, in welchem das Menschengeschlecht sich freihielt von blutiger Kost und ein friedfertiges Leben führte, und die Dichter der Alten berufen sich auf jene Tradition, wenn sie den gesunkenen Menschen in einen Traum des verlorenen Glücks einwiegen wollen. Von solchem Zeitalter sprechen die Genesis (Kap. 1, 29—30) und die Propheten des alten Testaments (Ezech. 18. 2, 3, 20), und denselben Gedanken findet man in der Mythologie der Indier und Perser. Unter den Alten war der Glaube allgemein verbreitet, dass die thierische Nahrung die ursprüngliche Ursache aller Krankheiten sei, und Hesiod sagt, dass das Menschengeschlecht vor der Zeit des Prometheus von Leiden befreiet war, dass es einer kräftigen Jugend

und eines hohen Alters genoss, und dass der Tod sich wie der Schlaf näherte und sanft die Augen schloss. Das goldene Weltalter besingt er (Lib. 112):

Jene lebten wie Götter, stäts unsorgsamer Seele,
Weit von Arbeit entfernt und Bekümmerniss. Selbst des Alters
Leiden waren nicht; immer sich gleich an Händen und Füssen,
Freuten sie sich der Gelage, von jeglichem Uebel entäussert,
Reich an Heerden der Flur und geliebt den seligen Göttern;
Und wie im Schlaf hinsinkend, verschieden sie.*)

In gleichem Sinne Ovid (Met. I. 107):

Ewig herrschte der Lenz, und sanft mit lauem Gesäusel
Fächelten Zephyrus Hauche die saatlos wachsenden Bäume.
Bald auch trug Getreide der umgeackerte Boden.

Horaz schildert die glücklichen Ozean-Inseln (Epod. XVI, 49):

Ohne Geheiss dort kommen zur schäumenden Gelte die Ziegen,
Und heim mit straffem Euter kehrt die fromme Trift;
Auch kein nächtlicher Bär umbrummt die Hürde des Schäfers,
Noch schwillet tief von reger Natterbrut die Flur.

Die Ursachen zum Verfall dieses Zeitalters erblickt Gleïzés — und Richard Wagner stimmt ihm bei — in jenen verhängnissvollen Kombinationen der Elemente, den Korruptionen und Verwilderungen der Natur, in jenen gewaltigen Ueberfluthungen, von denen die ältesten Urkunden der Völker sprechen, und von deren Verheerungen die Spuren in der Gestalt der Erdoberfläche verblieben sind. Grosse Landstrecken wurden vom Meere verschlungen, andere überschwemmt; es entstanden Sümpfe und Wüsteneien; die lebenden Geschöpfe wurden aus ihren Wohnstätten vertrieben oder änderten ihren Charakter, allmählich ihren Typus, um sich an dürftiger Stätte zu behaupten; noch andere entstanden neu, entsprechend der veränderten korrumpirten Natur der Umgebung. Dass die Lebensweise der Raubthiere nicht durch die Organe sondern durch die Umstände bedingt ward, suchte der scharfsinnige französische Naturforscher Daubenton nachzuweisen, und es scheint bestätigt durch die gelungenen Versuche, karnivore Thiere in pflanzenfressende umzuwandeln, welche Spallanzani u. A. angestellt haben. — Diejenigen Völkerschaften, denen es beim Einbruch der verheerenden Elemente nicht gelang, fruchtbare Erdstriche zu erreichen, oder die darüber hinausgetrieben wurden, geriethen in Noth und wurden durch Hunger genöthigt, ihre Nahrung auch ausserhalb des Pflanzenreichs zu suchen; die Thiere, welche bald nach jenen Verheerungen entstanden oder durch dieselben genöthigt worden waren, ihre Natur zu ändern, mochten dabei den Menschen zur Nachahmung gedient haben. Ueberdiess waren solche verderbliche Naturereignisse schon an sich dazu angethan, den Menschen zu verwildern. Diese fürchterlichen, feindlichen Phänomen, wie Stürme, Seuchen und Erdbeben, welche den geordneten stillen Lauf der Dinge, die belebenden Wirkungen der Sonnenstrahlen, die Segensfülle der Erde gewaltsam unterbrechen, und als ein feindliches Widerspiel

*) Vergl. Spencer's „*Fairy Queen*,“ 2. Buch, 8. Ges.

der Natur angesehen werden könnten, stehen im engsten Zusammenhange mit den wüthenden und schonungslosen Ausschreitungen der Menschen. Den Zusammenhang zwischen diesen beiden Erscheinungsformen hat G. F. Daumer nachgewiesen (*der Anthropologismus und Kriticismus*); er führt dabei als Beispiel die grosse Pest im 14. Jahrhundert an, welche von beispiellosen Erdbeben und anderen schrecklichen ungewöhnlichen Naturereignissen, aber auch von empörenden Kundgebungen menschlicher Barbarei begleitet war. Gleïzès ist sogar der Meinung, dass Nordlichter oder der Erde nahestehende Kometen durch ihr Licht und ihre elektrischen und phosphorischen Einwirkungen auf die Atmosphäre der Erde im Stande seien, die Geister der Menschen zu erregen.

Wenn wir angaben, der Mensch habe sich, bei seiner Abweichung von der naturgemässen Ernährungsweise, die Thiere zum Vorbilde genommen, so waren es leider diejenigen, welche Bernardin Saint Pierre *die Thiere der Nacht* nennt, jene reissenden Geschöpfe von düsterer Farbe, welche das Tageslicht fliehen und nur verborgene Höhlen, Trümmer von Gebäuden, Felsen und öde Berggipfel zu ihren Wohnplätzen erwählten; ihre Stimmen sind ebenso abschreckend wie ihr Geruch, ihre Gestalt und ihre Farbe; letztere ist entweder düster und fahl oder in auffallenden Kontrasten abwechselnd, wie das gestreifte oder gefleckte Fell des Tigers und des Panthers. „Wer die böswilligen Triebe dieser Thiere beobachten könnte — sagt Saint Pierre — der würde alle Schattirungen und Ausdrücke des Hasses darin erkennen: die feige Gier nach Leichenfrass beim Geier, die schleichende List beim Fuchse, den Verrath bei der Spinne, den Blutdurst beim Marder, die Wildheit beim Tiger, die Grausamkeit beim Wolf, den wüthenden Despotismus beim Löwen. Man würde finden, dass die Schlangen, die Haifische, die mit langen Fangarmen und Schröpfköpfen bewaffneten Polypen des Meeres und alle übrigen Gattungen solche Thiere sind, welche beim Anblicke eines lebenden Wesens erschrecken, welche einher schleichen, um zu stechen, einher kriechen, um zu beissen, schmeicheln, um zu zerreissen, umschlingen, um zu erwürgen; mit einem Worte: Wesen, die beseelt sind von stillem Zorn, von schmeichelndem Hass, von mörderischen Neigungen, wofür die Menschen in ihrer Sprache keine Bezeichnung haben, wenngleich in ihren Sitten sich nur zu zahlreiche Beispiele dafür auffinden lassen."

Diess waren die Thiere, die der Mensch zu Genossen seiner Mahlzeiten machte, und die er sich zu Vorbildern nahm. Dazu gesellten sich noch die blutigen Opfer der Priester, welche Bunsen in seinem Bibelwerke ebenfalls als Ursache jener Entartung bezeichnet, indem er sagt: *Die Tödtung eines Thieres zur Speise hat nothwendig für den Menschen etwas Grauenhaftes: sie entspringt dem irre geleiteten Opferbegriffe. Pflanzennahrung erscheint daher als die von Gott allein vergönnte.*

Die früheren Opfer waren nur Pflanzenopfer. „Ehedem — sagt Ovidius (Festkalender, 336—349) — war das, was dem Menschen genügte, um die

Götter zu versöhnen, nur Dinkel und ein schimmerndes Korn reinen Salzes. Vom Altar, der zufrieden war mit sabinischen Kräutern, stieg Rauch auf, und Lorbeerzweige verbrannten mit starkem Geknatter. Der war schon reich, der in seine Kränze, von Wiesenblumen geflochten, Veilchen einflechten konnte. Ohne Gebrauch war bei den Opfern das Messer, das jetzt die Eingeweide des erschlagenen Thieres öffnet.“ — Unblutige Opfer wurden dem Apollo in vielen Tempeln dargebracht. Zu Delphi weihete man Kuchen und Weihrauch; zu Patara Kuchen in Form von Bogen, Pfeil und Leier; zu Delos Weizen- und Gerstenkuchen, wie auch Pythagoras opferte; in Delphi brachte die parnassische Jungfrau dem Apoll die Erstlinge der Jahresfrucht; auch die Hyperboräer schickten ihm Früchte. Man warf dem Kerberos Kuchen vor, und um in die elysischen Felder zu gelangen, musste man einen goldenen Zweig in der Hand halten; ähnlich verhielt es sich mit der vergoldeten Mistel der Druiden. „Der alte Altar in Delos — schreibt Clemens, der Alexandriner (Paedagogus II, 1) — war wegen seiner Reinheit berühmt und unbefleckt von Schlächterei und Tod. Denn so, sagte man, würde Pythagoras es nur gestatten. Und wird man uns glauben, wenn wir sagen, dass nur eine rechtschaffene Seele ein wahrhaft heiliger Altar sei? Die blutigen Opfer aber, glaube ich, wurden nur von den Menschen erfunden, welche einen Vorwand suchten, um Fleisch zu essen, was sie auch ohne solche Abgötterei hätten haben können.“

Das war der reine Sonnendienst, mild und heiter wie das Gestirn, der sich auch bei den Apalachiten in Florida erhalten hat.*) Es folgte dann die Periode des Entsetzens, als die Wünschelruthe mit blutigen Eingeweiden vertauscht ward. Im alten Testament wird erzählt: die Söhne Elis waren nichtswürdige Buben; sie gierten nur nach den Fleischtöpfen am Opferaltar, ja, das Gekochte genügte ihnen nicht, und sie schickten ihre Diener zu den Opfernden und sprachen: Gieb Fleisch zum Braten für den Priester, denn er will nicht gekochtes Fleisch von dir nehmen, sondern rohes. So verführten sie die opfernden Frommen im Tempel zur Wollust und zum Verbrechen (1 Sam. 2, 12—26). —

Die griechische Mythe bringt die Sage vom Prometheus mit dem Verfall in Verbindung, in grosser Aehnlichkeit mit der alttestamentlichen Allegorie vom Falle Adam's. Prometheus soll zuerst den Ochsen getödtet haben (Plinius, Nat. Hist. VII, 57); er stahl auch das Feuer vom Himmel, um das Fleisch für das Mahl zu bereiten, und ward dafür mit zehrender Krankheit bestraft — nach der Allegorie: er ward an einen Fels geschmiedet, wo ein Geier beständig an seiner Leber nagte. „Nachdem das Feuer dem ätherischen Hause entwendet worden war, lagerte sich eine Schaar von Fiebern auf die Länder, und der Tod, der so lange fern gehalten worden war, beschleunigte nun seinen Schritt.“ So schreibt Horaz in seiner Ode an Virgil, entsprechend der Klage des Hesiodus (*Opera et dies*):

*) Bohlen, *Sitten der Wilden.*

„O, dass ich nicht mit dem fünften Geschlecht nun müsste doch leben!
Wär' ich doch längst schon todt oder würd' erst später geboren!
Denn jetzt lebt ein eisern Geschlecht. Das ruhet am Tag nicht
Noch in der Nacht von all seiner Hast und all seinen Leiden,
Völlig verderbt, und die Götter auch senden ihm drückende Mühsal."

Seit jenem Verfall aber erstehen wieder und immer wieder Männer, welche das Menschengeschlecht zurückzuführen suchen auf den Pfad der Natur und auf seine ursprüngliche Sitte, sich von den Früchten der Erde zu nähren. Diese Männer standen hoch auf der Rangliste der Natur und haben dauernde Spuren in der Geschichte der Humanität zurückgelassen, indem sie die Völker aus der Barbarei zogen, ihre Sitten milderten und ihre Tafel und Altäre vom Blute reinigten; von den Völkern wurden diese Wohlthäter zum Theil unter die Götter versetzt: Osiris in Aegypten; Zamolxis bei den Dakern; Pelasgos bei den Arkadern; Triptolemos, der für einen Sohn der Ceres galt, bei den Athenern; Orpheus, Linos, Musäos, die Stifter der orphischen Sekte. Alle lehrten die Völker, den Acker bauen und von Früchten der Bäume und des Feldes ihre Nahrung nehmen. Ihre Lehre nimmt den Gang von Indien nach Persien und von Babylonien über Arabien nach Abyssinien und Aegypten, von Aegypten nach Trakien, von den Phöniziern zu den Pelasgern und Griechen und von diesen zu den Etruskern und den Kelten. Fast gleichzeitig um die Mitte des 6. Jahrhunderts vor Christo, erscheinen an vier verschiedenen Orten der Erde Religionsstifter, welche die blutlose Diät zum Hauptgrundsatze ihrer Lehre machen: Zoroaster, Kung-tse (Konfu-tse), Buddha, Manco Capac. Konfutse, der grosse Sittenlehrer, leitet die Chinesen zum Ackerbau und predigt allgemeine Menschenliebe und Gerechtigkeit.*) *Thuet Anderen nicht, was ihr nicht wollet, dass man euch thue!* Dieser Spruch lehret die Tugend des Herzens und bildete die Grundlage der Gesetze, welche er den Herrschern seines Landes vorlegte, und die das grosse Reich zusammenhielten trotz der Verderbtheit der Mandarinen, trotz den Bürgerkriegen und dem Einbruch der Tataren. Zoroaster lehrt die Perser das *lebendige Wort* im Zend-Avesta. Manco Capac erbauete einen Tempel der Sonne, unterwies die Bewohner von Peru im Landbau und gab ihnen weise Gesetze. In des indischen Buddha's Lehre vom verklärten Lande**) lautet eine Stelle: Ein Fleischer sollte immer zu sich selbst sagen: „Andere ernähren das Thier, weil sie nach seinem Fleische gelüstet, ich schlachte es, weil mich nach Gewinn gelüstet. Ich raube diesen Geschöpfen das Leben, um mich selbst und meine Familie zu erhalten. Ich habe theure Verwandte, deren Wohlfahrt und Gesundheit mir am Herzen liegt, und ich morde andere Mitwesen: das ist eine unermessliche Sünde! Wenn ich meinem Gewerbe mit Einem Male entsagen kann, so thue ich am besten; kann ich diess nicht, so will ich ihm allmählich entsagen; ist mir auch das unmöglich, so will ich jeden Tag zu Amita beten und mit zerknirschtem

*) W. Schott, Werke des chinesischen Weisen *Konfutse.*

**) Das Buch Sching-tu-wen in den *Libri Sinici* der königlichen Bibliothek zu Berlin.

Herzen folgenden Wunsch aussprechen: „Möchte ich, wenn ich einst Buddha schaue und der Lehre theilhaftig werde, bewirken können, dass alle Wesen, die ich in meinem ganzen irdischen Leben getödtet, im Tsching-tu wieder geboren werden!“ Wenn er in diesem Gebete nicht ermüdet und noch Andre auffordert, ein Gleiches zu thun, so braucht er schon diesseits manche böse Frucht früherer That nicht zu kosten, und jenseits ist ihm die Seligkeit gewiss.

Die alten Dichter und Schriftsteller erzählen auch von weit verbreiteten Völkerschaften, welche der blutlosen Nahrung treu blieben, und verweilen mit besonderem Wohlgefallen bei ihnen. So schildert Homer (Ilias XIII) die Hippomolgen und Galaktophagen im Lande der Geten, die sich nur von Milch und Früchten nährten, als die gerechten Völker, und in der Odyssee rühmt er die Lotophagen im Lande der Kyrenaïker an der afrikanischen Küste; auch erwähnt er des Zornes der Gottheit über die Gefährten des Odysseus, welche die Rinder geschlachtet hatten. Von den Hylophagen (Knospenessern) und Rizophagen (Wurzelessern) erzählen Diodorus Siculus*) und Strabo.**) Porphyr berichtet, dass bei den Griechen die Hauptnahrung in Gerstenbrei (Maza) bestand; so auch Plutarch (in den Symposiacis) und Athenäus (*Liber. dipnosophist.*) Antiphanes nennt die Griechen spottweise „Blattesser“; Fleisch ward fast nur für die Opfer verwandt und hatte deswegen auch den Namen *ἱερεῖον*. Wie Plutarch, Varro und Plinius vermelden, so hätten auch die Römer bis zu Numa's Zeit sich vorzugsweise an ihre Mehlspeise (*puls*) gehalten, und erst die Schwelgereien nach den asiatischen Eroberungen machten die einschränkenden Licinischen und Aemilischen Gesetze nothwendig. Nach Strabo gehörten zu den pflanzenessenden Völkern auch die Perser und Meder, ferner die Aethiopier, die Bewohner der nördlichen Küste von Afrika. Das ganze indische Kulturland hing der natürlichen Lebensweise an, wie Strabo berichtet (Geographie XVI, Kap. 1) Unter den Juden sind die Essener zu nennen, und von der frugalen Lebensweise der Israeliten sagt Clemens von Alexandrien (Paedagogus II, 1): „David stellte die heilige Lade in die Mitte des Tabernakels, gebot allen seinen Unterthanen, dem Herrn Dank zu bringen, und spendete Jedem vom ganzen Stamme Israel, Mann und Weib, einen Laib Brot und einen Kuchen aus der Backpfanne. Diess war eine ausreichende Nahrung für die Israeliten.“

Als die Menschen immer mehr dieser alten naturgemässen Lebensweise untreu wurden, als man den Göttern nicht mehr, wie die Orakel zu Delphi und Dodona forderten, bloss Waben und Brote darbrachte, da erneuerte Orpheus das heilige Gesetz in den *Mysterien von Eleusis*, zur Verehrung des Gottes Saturnus und seiner Tochter Ceres, welche den Menschen das Brot gegeben hatten; diese Mysterien erhielten sich noch, nachdem Griechenland

*) *Bibliotheca historica*, Ausgabe von Dindorf, Leipzig 1828.

**) *Rerum geographicarum libri XVII*, Ausgabe von Forbinger, Stuttgart 1856.

durch Sulla beinahe völlig zu Grunde gerichtet war. Dass Saturnus besonders verehrt ward, weil er anstatt der Metalle die Früchte der Erde gegeben hatte, drückt Ovid aus (Amor. III, 8, 39):

Besseres gab er dafür: Feldfrucht ohn' ackernde Pflugschar,
Obst und Honig, im Stamm alternder Eichen gehäuft.

„Hierauf — erklärt Johann Heinrich Voss — beziehen sich die häufigen Vorstellungen des geistreichen Alterthums, sowohl in den Bachanalien, welche die Veredelung des Menschengeschlechtes feierten, wie in den Entzückungen der Dichter, denen Natur und Sittlichkeit in der höchsten Würde erschien: dass Wein, Milch und Honig aus geschlagenen Felsen und Baumstämmen hervorquollen und in Bächen durch die gesegneten Fluren strömten.“

Später lehrte das heilige Gesetz Platon im *Timaeus*. Im 2. Buche *de Republica* führt er ein Gespräch zwischen Sokrates und Glaukon an, worin Sokrates von zwei Städten, einer gesunden und ungesunden, spricht und in der ersten, deren Bewohner sich von Pflanzenspeise ernähren, den Ursprung und ein glückliches Fortleben der menschlichen Gesellschaft, in der zweiten, wo der Fleischgenuss Eingang gefunden, den Verfall des Geschlechtes darstellt. — Pythagoras lernte diese alte Weisheit auf's Neue bei den ägyptischen Priestern.*) Ovid (15. Buch der Metamorphosen) lässt ihn sprechen: „Hütet euch, Sterbliche, eure Leiber mit solcher abscheulichen Nahrung zu verunreinigen! Ha, welch ein Verbrechen, Eingeweide in Eingeweide zu versenken und den gefrässigen Leib zu mästen mit einem anderen Leibe und von dem Tode eines anderen Geschöpfes zu leben! Es giebt Mehlfrüchte, es giebt Obst, welches die Baumzweige belastet, und an den Weinstöcken schwellen die Trauben; es giebt süsse Kräuter und andre, die durch das Feuer zart und schmackhaft gemacht werden. Auch der milchige Saft ist euch nicht verwehrt, nicht der Honig, der von der Blüthe des Thymian träuft. Die verschwenderische Erde häufet ihre Reichthümer und edle Nahrungsstoffe und bietet euch süsse Genüsse ohne Blut und Mord. Die niederen Thiere stillen ihren reissenden Hunger mit Fleisch und doch nicht alle: denn das Pferd, die Schafe, die Kühe und Rinder leben von Gras, während diejenigen von wilder und grausamer Art, die Tiger in Armenien, die wüthenden Löwen, die Wölfe und Bären in ihrem blutigen Frasse schwelgen.“

Apollonius von Thyana, der die verschiedenen Schulen der Philosophie geprüft hatte, gab der pythagorischen den Vorzug, und an die Getreidehändler in Aspendos, welche dem Volke das Korn vorenthielten, schrieb er: *Die Erde ist die gemeinsame Mutter Aller, denn sie ist gerecht.***) — Die bekannten Pythagoräer alle waren Männer, die sich durch Gewissenhaftigkeit und Treue in der Freundschaft auszeichneten; unter ihnen: Archytas, einer der hervor-

*) *Diatheken*, in Mullach, *Fragmenta Philosophorum graecorum*, Paris 1860. — Vergl. *Pythagoras* in Smith, *Dictionary of greek and roman Biography*.

**) Vergl. Virgil (Georgica II): „*Fundit humo facilem victum justissima Tellus.*“

ragendsten Geister unter den Philosophen und Staatsmännern des Alterthums; Damon; Phintias; Empedokles, der Apollonius des 5. Jahrhunderts; Zamolxis, der Apostel der pythagorischen Lebensweise in Thrakien; Okellos, der Verfasser des „Weltall"; Zaleukos, der Gesetzgeber der Lokrier; Charondas, der Gesetzgeber der sicilischen Völker. Sokrates bekannte sich zu der Lehre des Pythagoras, wie wir aus seinem Gespräche mit Glaukon in den Platonischen Dialogen ersehen. Als der weise Mandanes — so erzählt Strabo — die Gesandten Alexanders fragte, ob auch die Griechen mit den Brahmanen übereinstimmten, antwortete dieser: „Pythagoras lehret die Enthaltung vom Lebenden, ferner auch Sokrates und Diogenes, den ich selber gehört habe."

Athenäus eiferte gegen die Fleischesser in Attika *(Libr. dipnosophist.)*. Plotinus, der Neu-Platoniker, vergleicht die pflanzenessenden Syrtenbewohner mit den fleischessenden Karthagern. Eine beredte Anklageschrift gegen das karnivore Menschengeschlecht verfasste Plutarch: zwei Reden unter dem Titel: *Gegen das Fleischessen* (Leichenfrass).*) „Welcher Kampf um das Dasein — schreibt er — oder welcher stachelnde Wahnsinn trieb euch an, eure Hände in Blut zu tauchen? ihr, denen ein Ueberfluss gewährt ward von Allem, was nützlich und angenehm zum Leben ist? Weshalb verläumdet ihr den Erdboden, er wäre nicht fähig, euch zu ernähren? weshalb verachtet ihr die Geschenke der mütterlichen Erde und lästert die süssen und reifen Gaben des Dionysos, als ob sie euch nicht genügen könnten? Schämt ihr euch nicht, Mord und Blut unter die wohlthätigen Früchte zu mischen? Andre Karnivoren nennet ihr wild und reissend, die Löwen, Tiger und Schlangen, während ihr ihnen doch in keiner Hinsicht an Wildheit nachstehet. Und jene morden doch nur, um ihr Leben zu erhalten, dahingegen für euch der Mord ein Verbrechen und nur ein Mittel zu überflüssiger Schlemmerei ist. Denn in Wirklichkeit tödtet und esset ihr nicht die Löwen und Wölfe, wie ihr zur Nothwehr thun könntet, — diese lasset ihr im Gegentheil unangefochten; gerade die unschuldigen und häuslichen, die hülflosen, die mit keiner Waffe zur Vertheidigung versehen sind, diejenigen, welche die Natur um ihrer Schönheit und Anmuth willen erschaffen zu haben scheint: diese jaget und tödtet ihr. Durch nichts lasset ihr euch rühren, weder durch die sanfte Klage ihrer Stimme noch durch ihr Geschrei, nicht durch ihr kluges geistiges Wesen, nicht durch die Reinheit ihrer Lebensweise noch durch ihren hervorragenden Verstand. Nur um einen Theil ihres Fleisches willen beraubet ihr sie des glorreichen Sonnenlichtes und des Lebens, zu welchem sie geschaffen waren." — An einer anderen Stelle spricht Plutarch: „Du fragst mich, weshalb sich Pythagoras des Thierfleisches enthielt? Ich möchte dich aber fragen, welche Gemüthsstimmung musste der Mensch haben, der den ersten Bissen des ge-

*) *Περὶ τῆς σαρκοφαγίας*, lat. *De Esu Carnium*, deutsch übersetzt von Klaiber, Stuttgart 1827.

mordeten Fleisches an seinen Mund führte, mit seinen Zähnen die Theile des eben verendeten Thieres zerriss, seinen Tisch mit gemordeten Körpern, mit Leichen zierte und seinem Körper Glieder von Thieren einverleibte, die noch wenige Augenblicke zuvor blökten und brüllten und sich ebenso bewegten und um sich blickten wie er selber? Wie war es möglich, dass seine Augen den Anblick des Mordes ertrugen? Konnte er es ansehen, dass man ein schwaches, hülfloses Thier bluten liess, schand und zergliederte? Wie konnte er den Anblick der rauchenden Fleischtheile ertragen? Musste ihr Geruch nicht sein Herz empören? Weshalb ward er nicht von Ekel abgeschreckt und von Schauder ergriffen, als er sich anschickte, dieses Fleisch zu reinigen und die Wunden vom schwarzen, geronnenen Blute zu säubern?"

Hervorragend durch eine edle und gefühlvolle Sprache und durch eine schlagfertige Logik gegen alle Einwendungen der Gegner ist das Buch, welches Porphyrius, der Schüler des Plotin, unter dem Titel *Apoche (de abstinentia)* verfasst hat, vier Bücher, an den Pythagoräer Firmus Castricius gerichtet, von denen das letzte unvollendet geblieben ist.*) — „Man muss — sagt Porphyr — diese Leidenschaft völlig von sich fern halten, damit wir nicht, indem wir unsere Speise aus diesen unerlaubten Stoffen bereiten, uns zur Gewaltthätigkeit unter einander im eigenen Leben erziehen. Das würde zur allgemeinen Friedfertigkeit dienen; denn wessen Gefühl sich sträubt, Hand an die Thiere zu legen, dessen Sinn wird noch vielmehr vor dem Angriff auf sein eigenes Geschlecht zurückscheuen. Das Allerbeste wäre also, sich sofort und für immer zu enthalten. Da aber Niemand ohne Sünde ist, so bleibt nur übrig, die kommenden Geschlechter zu behüten, indem wir die Genusssünden der Vorfahren abbüssen. Das aber würde geschehen, wenn wir die Abscheulichkeit uns klar vor Augen stellten und, uns selber beweinend, mit Empedokles sagten:

> Wehe mir, weh! dass der Tod mich nicht rief, noch eh' der Gedanke,
> Solch einen schrecklichen Frass mit der Lippe zu kosten, gedacht war!

Denn wer das wahre Leben will, der muss in seinem innersten Gefühl Schmerz über jene Frevel empfinden und gegen das bestehende Uebel Heilmittel wissen, damit jeder Mensch der Gottheit reine Opfer bringen lerne und in gleichem Maasse selber Reinheit und Gunst der Götter erlange. Was sollen wir also thun, fragst du, o Mensch? Nachahmen wollen wir dem goldenen Zeitalter, nachahmen den Freien! Bei ihnen weilten die Göttinnen der Sitte, der Vergeltung und der Gerechtigkeit, denn sie begnügten sich mit den Früchten der Erde."

Der grosse Kämpfer im Reiche der Gedanken, der über jede Verletzung der Menschenrechte einen Schmerzensschrei erhob, der niemals verhallt, der Beschützer aller Unterdrückten und Gefolterten — Voltaire äussert sich über die Apoche des Porphyr folgendermaassen:

*) Ausgabe des griechischen Textes von Nauck, Leipzig 1860; — deutsche Uebersetzung von Ed. Baltzer, Nordhausen 1869; — englische von Taylor, London 1851.

„Das Werk des Porphyrius über die Enthaltung von Fleischspeisen, in der Mitte des dritten Jahrhunderts geschrieben, wird von den Gelehrten sehr geschätzt; es hat aber in Frankreich keine Schüler gefunden ausser dem Mediciner Héquet. Umsonst beruft sich Porphyrius zum Muster auf die Brahmanen und die persischen Magier der ersten Klasse, welche die Gewohnheit, die Eingeweide anderer Geschöpfe in unsere Eingeweide zu begraben, verabscheuen; nur die Trappisten folgen heute seinem Beispiele. Porphyrius' Schrift ist an einen seiner Schüler, Namens Firmus, gerichtet, der, wie man sagt, Christ ward, um nach Belieben Fleisch essen und Wein trinken zu dürfen. Er zeigt dem Firmus, dass man die Gesundheit des Leibes und der Seele bewahrt, wenn man sich des Fleisches und der starken Getränke enthält; dass man länger und mit unschuldigerer und sanfterer Seele lebt. Er spricht nicht von der Seelenwanderung, aber er betrachtet die Thiere als unsere Brüder, weil sie beseelt sind wie wir; weil sie dieselben Lebensprinzipe haben, weil sie, wie wir, Ideen, Gefühl, Gedächtniss, Thätigkeitstrieb besitzen. Es fehlt ihnen nur die Sprache. Wenn sie sprechen könnten, würden wir es dann wagen, sie zu tödten und zu essen? Wie würden wir wagen, solche Brudermorde zu begehen? Welcher Barbar würde ein Lamm braten können, wenn dieses Lamm ihn in rührender Rede beschwüre, nicht gleichzeitig Mörder und Menschenfresser zu sein? — Dieses Buch beweist wenigstens, dass es bei den Heiden Philosophen von der erhabensten Tugend gab; aber sie konnten nichts ausrichten gegen die Schlächter und Fresser." *)

Symphonie und Drama.

Von Joseph Rubinstein.

In diesen Blättern **) war es vor einiger Zeit versucht worden, an den Werken etlicher neuerer, durch Namen und Anhang sich auszeichnender Tonsetzer den Verfall der neueren symphonischen Musik in besonderen Beispielen nachzuweisen, — einen Verfall übrigens, welchen Richard Wagner's grössere, seit einem Menschenalter erschienene Kunstschriften oft und nachdrücklich in zwar allgemeinen aber untrüglichen Grundzügen bereits dargelegt hatten.

Es ist diess eine eben so bekannte als leicht erklärliche Erscheinung, dass alles rein negative Verfahren — mag das dadurch Angegriffene auch mit den bündigsten Gründen als in sich unhaltbar nachgewiesen worden sein — für's erste sich nur wenig Sympathie zu erwecken vermag. Wer eine positive Handhabe zu besitzen glaubt, lässt sich dieselbe eben nicht gerne hinweg-

*) *Collection complète.* Genfer Ausgabe 1774, Thl. 22.

**) 1879. S. 216—229. 1880. S. 61—84.

disputiren: nur dann mag er sich allenfalls entschliessen, sie willig fahren zu lassen, wenn er sich bereits, zu deren Ersatze, eine andere, neuere und zuverlässigere dargeboten sieht. Die hier folgende, möglichst kurz gefasste, ästhetisch-kritische Untersuchung stellt sich nun die Aufgabe, zu den oben erwähnten Aufsätzen von polemischem Charakter die nothwendig scheinende Ergänzung in einem positiven Nachweise davon zu liefern, dass, im Gegensatze zu jenen Epigonen Beethoven's der echte Geist der symphonischen Musik in dem Wagner'schen Musik-Drama allein noch fortlebe.

Der gütige Leser möge sich darauf gefasst machen, uns, wie es die Natur jeder Untersuchung mit sich bringt, welche auf die Begründung des Neuen und noch nicht von Allen erkannten Richtigen ausgeht, für diessmal auf das Gebiet der Theorie zu folgen, da nur auf diesem eine verlässliche Grundlage für die beabsichtigten Ausführungen zu finden sein kann. Wir werden im Folgenden die Symphonie als selbständige Instrumentalmusik-Form des Eingehenden zu betrachten haben, um, nach vollbrachter Darlegung ihrer wesentlichen Eigenschaften, zu einem Urtheile darüber zu schreiten, welche Modifikationen dieselbe, bei ihrem Aufgehen in das Musik-Drama, durch den Begründer dieser neuen Kunstform erfahren hat.

Es will uns bedünken, dass das eigentliche Wesen der Symphonie-Form bis jetzt noch nicht mit genügender Schärfe bezeichnet worden sei. Die Form-Gesetze selbst, als: Aufstellung von Themen, deren Wiederkehr und Durchführung, sind zwar als von jeder Symphonie unzertrennlich anzusehen; bei Weitem bestimmender für die ganze Form scheint uns jedoch jenes andere Element, welches die Symphonie schon mit dem blossen *Liede* gemein hat.

Wir meinen das Element der *Tonalität.*

Sicherlich wird es zuzugeben sein, dass, sobald die Einheit der Tonart in der Symphonie aufgehoben würde, alle die übrigen von der Kompositionslehre aufgestellten formalen Schemata haltlos auseinanderfallen müssten, und die Symphonie somit in ein gänzlich unkünstlerisches Chaos geriethe, dem jeder Anspruch auf das Prädikat des „Schönen" abzuerkennen wäre. In Wirklichkeit leitet sich das Element der Tonalität direkt aus dem Ursprunge der modernen Symphonie, dem lyrischen *Tanzstücke*, her. — Das Tanzstück war, ehe es sich selbständig auszubilden und auszudehnen begann, ein nach den Worten des mit ihm enge verknüpften Textgedichtes gesungenes *Lied.* Das Textgedicht konnte, als von nur geringem äusseren Umfange, nur *lyrischer* Natur sein: es sprach nur eine einzige Stimmung, aber diese eine auf allseitig befriedigende Weise aus; die zu dem Gedichte gehörige Musik hatte nur diese Stimmung allein in ihrer Sprache wiederzugeben, und der adäquate Ausdruck der einheitlichen Stimmung ist eben die einheitliche *Tonart.* Diese, in ihren verwandtschaftlichen Beziehungen nach allen Seiten hin wohlbegränzte, musikalische Tonart war gleichsam das Erbtheil, welches der Instrumentalmusik bei dem Beginnen ihrer Entwickelung von dem abscheidenden Tanzliede zu Theile ward. In der „Suite" wurden die je in einer be-

sonderen Tonart geschriebenen Tanzstücke in Gruppen vereinigt und so der erste Grund zu der selbständigen Musikform gelegt. Als nun, aus dem nur noch gespielten Tanzstücke, Sonatensätze und endlich Symphoniesätze zu entstehen begannen, mussten, bei ihrem äusserlich immer mehr zunehmenden Umfange, für das ursprünglich formgebende Wortgedicht nunmehr andere formverleihende Faktoren herangezogen werden: die Musik, da sie der lyrischen Dichtkunst nun ferne gerückt war, fasste für jetzt eine andere Kunst in's Auge, an deren Hand und nach deren Beispiele sie erst zur eigentlichen modernen Symphonie werden konnte.

Ein bekanntes und oft wiederholtes Aperçu stellt die Tonkunst in näheren Vergleich mit der schönen Baukunst und benennt diese letztere — *gefrorene Musik*. Wie wenig auch dieses, so geistreich klingende, Dictum dem ersten Anscheine nach auf die *Kunst der Gefühle* zu passen scheint, als welche die Musik von jeher angesehen ward — so meinen wir doch, dass wir eine gewisse Erscheinungsart der Musik, nämlich die eigentliche *Symphonie*, von dem Standpunkte jenes Vergleiches aus uns noch am besten würden erklären können. Namentlich ist es die Symphonie eines der grössten Tonsetzer aller Zeiten, des wegen seiner naiven Kunstvollendung mit Recht dem Rafael gleichgestellten M o z a r t, welche jenes Dictum vollständig zu rechtfertigen scheint. Bei der dominirenden Stellung, welche Mozart in einer ganzen, grossen Musikepoche zu Theile geworden ist, muss nun aber aus dem klaren Verständniss gerade seiner Musik ein erläuternder Rückschluss auf das Wesen der neueren Musik überhaupt zu ziehen sein.

Gerade das Element der Tonart weist auf eine tief geheimnissvolle Beziehung zur Architektur hin, gegen welche gehalten die Analogie in der äusseren Verwendung symmetrischer Figuren, Linien und Arabesken als sehr unbedeutend erscheinen muss; auf die letztere ist von Andern hingewiesen worden, hier soll uns aber hauptsächlich die erstere beschäftigen.

Jede Kunst hat es bekanntlich mit einem „Stoffe“, als dem Inhalte ihrer Form, zu thun: der Stoff der Architektur nun ist immer und überall der Stoff dieser sichtbaren Welt selbst, nämlich die *lastende Materie*, welche, vermöge der aller Materie innewohnenden Schwere, der Tiefe zustrebt. Indem die Architektur diese untergeordnetste Naturkraft durch eine andere ihr entgegenstrebende, die Starrheit, besiegt, erscheint die Materie wie veredelt, ja hierdurch allein entsteht schon die schöne Form, welche für die Architektur nichts anderes bedeutet, als die Darlegung des Kampfes zwischen Schwere und Starrheit mit dem deutlich manifestirten Siege dieser über jene. Stütze und Last sind demnach, nach Schopenhauer's überaus lichtvoller Zusammenfassung dieses Grundthema's der Baukunst, die unentbehrlichen, organisch einander bedingenden Theile jedes architektonisch schönen Kunstwerkes; die räumliche, d. h. geometrische Regelmässigkeit der zur Darstellung von Stütze und Last verwendeten Figuren ist nur von nebensächlicher Bedeutung für die ästhetische Wirkung dieses Kunstwerkes, aber sie unterstützt dieselbe, indem

die symmetrischen Linien diese Wirkung deutlicher hervortreten lassen, und die Uebersichtlichkeit des Ganzen erhöhen. Die angemessenste Darstellung von Stütze und Last ist in der griechischen Säule und dem darauf ruhenden Gebälke ausgedrückt, und wenn wir dieses Säulensystem als den Triumph der Architektur festhalten, so zeigt sich ein treffendes Analogon zu demselben in dem tonalen System der neueren Musik. Dem Materiale, der Stoffart in der schönen Baukunst, entspräche nach dieser Analogie die Tonart in der Musik, wenn man diese als den Komplex verschiedener auf einen Grundakkord hinweisender verwandter Harmonieen ansieht. Der starren, selbständig aufstrebenden Säule wäre der Akkord auf der Tonika gleichzuachten, von welchem ab die verwandten Akkorde in ähnlicher Weise nach der Tiefe des musikalischen Allgefühles hindrängen, wie das lastende Gebälke und die darauf ruhende Decke die aufstrebende Säule vergeblich zusammenzudrücken suchen, um nach der unten befindlichen, den Stoff des Planeten ausmachenden All-Materie zu gelangen. In der That möchte man die Mozart'sche Symphonie erklären als die ganz naiv und naturgemäss dargelegte Manifestation der musikalischen Tonart als solcher; nicht nur sind seine Themen, ganz unbeschadet ihrem so grossen melodischen Reize, auf der blossen Kadenz aufgebaut, sondern der ganze, nicht genug zu bewundernde Aufbau seiner so schlank und energisch zusammengefügten Sätze macht deshalb einen so reinen, das Gemüth innerlichst befreienden Eindruck, weil seine Symphoniesätze an sich nur eine grosse, mit künstlerischem Instinkte ausgeführte Umschreibung der musikalischen Kadenz sind, in welch' letzterer der Charakter und das Wesen einer Tonart sich am Reinsten und Befriedigendsten ausdrückt. Kunstwerke, worin eine derart gleichsam in der Tonart „erstarrte“ Musik sich mit vollkommenster Konsequenz ausdrückt, kann man gewiss als s c h ö n bezeichnen, ohne dabei ausser Acht zu lassen, dass diese Schönheit eigentlich mehr architektonischer als rein musikalischer Natur genannt werden muss: denn das rein musikalische Substrat dieser ganzen Form ist eben die K a d e n z, welche bald als Halb-, bald als Ganzschluss, bald aber auch als die vollkommene, die Unterdominante mit der Dominante vereinigende und somit befriedigendste Schlussformel auftritt.

Um sich von der Richtigkeit dieser Ansicht zu überzeugen, schlage man einmal das vollendetste der Mozart'schen Instrumentalwerke, die wunderherrliche *Jupiter-Symphonie* auf und in dieser wieder deren eigentliche Krone, das wohl als Typus dieser ganzen Gattung anzusehende *Finale.* Gleich das erste Thema (acht Takte) stellt eine Kadenz dar: es ist ein Halbschluss der von C nach G führt; ebenso das zweite, welches sich von G nach D bewegt; aber auch alle Zwischenglieder, ja auch die Durchführung haben zu ihrer harmonischen Grundlage bald halbe, bald ganze, bald vollkommene Schlüsse. Gleichwohl erregt dieser Symphoniesatz in dem Hörer ein überschwängliches Entzücken, welches etwa den Melodien (den Themen) a n s i c h zuzuschreiben man sehr Unrecht thäte, da diese, nebst allem, was der eigentlichen Kontrapunktik an-

gehört, vielmehr die Rolle der Ornamente, Arabesken u. s. w., wie sie die Baukunst zur Erhöhung ihrer Wirkungen anwendet, an diesem Grundgerüste des musikalischen Baues zu vertreten haben. Dieses Entzücken ist in der That architektonischer Natur, und wenn man etwa den Vergleich dieses Satzes — so wie aller anderen, in ähnlicher Vollkommenheit ausgeführten — mit dem griechischen Tempelbaue fortsetzen wollte, so könnte man die thematisch-musikalische Durchführung (die zweite Hälfte des Satzes), welche die entferntesten Nebentonarten vorübergehend aufsucht, analogisch mit dem am weitesten von der Basis aufstrebenden Theile des griechischen Tempels zusammenstellen, mit dem abschliessenden Giebeldache: so wie von dessen äusserster Spitze aus der Blick von selbst wieder nach unten gleitet, um so das ganze reiche Bild, wie es von der stützenden Säulenordnung ihm entgegen gehalten wird, mit einem Male zu überschauen, eben so führt am Ende des musikalischen Durchführungstheiles eine Modulation — durch eine hier besonders durch ihre Einfachheit wohlthuend wirkende vollkommene Kadenz — nach dem ersten Thema in der Grundtonart, dieser eigentlich formgebenden Basis des ganzen Satzes, auf dem kürzesten Wege wieder zurück. Keim und Kern des ganzen Aufbaues ist die Kadenz und dieses mit gutem Fuge, da die Kadenz der reinste Ausdruck der Tonart, die Tonart aber die eigentliche Basis der ganzen Symphonieform, ist. Die Mozart'schen Symphonien sind die einzigen, welche in diesem Sinne vollkommene Stylreinheit aufweisen. Es geschah nicht ohne Grund, dass der Mozartfanatiker Ulibischeff über die Beethoven'sche Symphonie Zeter schrie; obzwar die einheitliche Tonart auch von Beethoven noch, wie diess auch nicht anders möglich war, durchaus festgehalten ward, so hat er doch die eigentliche *Architektonik* der Symphonie bereits gründlich zerstört, und diess in einem für die Entwickelung der Musik so bedeutungsvollen Sinne, dass die Art seines Verfahrens näher zu betrachten ist. Dagegen sind die Abweichungen anderer Komponisten von dem Mozart'schen Symphoniestyle weniger bemerkenswerth, indem selbst Haydn weder durch seine bewundernswerthe Kontrapunktik, noch durch seinen liebenswürdigen Humor für den Mangel der vollkommenen idealen Form entschädigen konnte.

Ehe wir die Beethoven'schen Neuerungen in Augenschein nehmen, möge man sich daran erinnern, welchen Ursprungs dieses so überaus wichtige tonartliche Band eigentlich war. Wir nannten es ein von dem Tanzliede aus überkommenes Erbtheil; dass dieses Erbtheil so starr und unverändert festgehalten ward, hatte seine Ursache nur darin, dass es, ursprünglich von dem lyrischen Dichter, als adäquater Stimmungsausdruck, der Musik abgerungen, von dieser nicht weiter ausgebildet, noch bereichert werden konnte, bis nicht auf's Neue der Dichter sich ihr zugesellte, der allein zur Bereicherung ihrer Mittel sie bestimmen konnte. Das Objekt der Musik ist das Gefühl, dieses Wandelbarste, Flüssigste, dem eigentlichen Begreifen am fernsten Liegende von alledem, was uns in unserer Erfahrung gegeben ist. Eine *Gefühlskunst* nun, welche diesem ihrem Objekte immer treu bliebe, kann auch nur als

immer beweglich, immer fliessend und sich wandelnd gedacht werden; die der freien Bewegung des Gefühles entrathende, gleichsam architektonisch gewordene Musik war daher wohl nicht unrichtig als „gefrorene" anzusehen und zu bezeichnen. In Mozart hatte sie auch als solche, durch ihre schöne Stylreinheit, fesseln können, wogegen nun Beethoven, nachdem er in seinen zwei ersten Symphonien im Ganzen noch Mozart'schen Spuren gefolgt war, mit seiner dritten (der *Eroica*) dieselben ganz aus den Augen verlor und sich mit bewundernswerth musikalischem Instinkte dem Urgebiete der Tonkunst wieder näherte, aus welchem sie einst, mit dem Textgedichte vereint, als Tanzstück hervorgegangen war. In der Eroica wird der Symphoniesatz wieder zum Tanzstücke, — aber wie so ganz fremd verhält sich nun dieses zu jener, für die Symphonie grundlegend gewesenen, enggefassten lyrischen Tanzpièce? Die so überaus energische Belebung und Modifizirung, die Beethoven dem musikalischen Rhythmus angedeihen liess, lässt seine Symphonie als Offenbarung der höchsten Potenz des Tanzes erscheinen, und das ist eben nichts anderes als die echt dramatische Gebärde, welche, in der *Pantomimik*, die inneren Willensbewegungen als äussere Leibesaktion sichtbar macht. Auch seine *A-dur-* und seine (achte) *F-dur-Symphonie* gehören mit ihren so himmelweit dem Architektonischen abliegenden, bis dahin unerhörten Wirkungen dem Gebiete des lebendigen, bewegungsvollen Drama's an: das musikalische Orchester wird hier zur griechischen Orchestra; vor unserem inneren Auge wird das Bild des tragischen Chores der Dionysosdiener wachgerufen, deren dramatischer Tanz schon von R. Wagner zur einzig befriedigenden Erklärung der echten Beethoven'schen Symphonie herangezogen worden ist. Die Architektonik ist hier also, so weit diess in der absoluten symphonischen Musikgattung möglich war, fallen gelassen, wofür nun aber ein ganz anderes, in Wahrheit weit musikalischeres Element in den Vordergrund tritt. Das griechische Drama wird hier hörbar, so wie in der Mozart'schen Symphonie der griechische Tempel hörbar geworden war: Beethoven hat der Musik wieder Beweglichkeit gegeben und sie um einen Schritt näher ihrer, bald bevorstehenden, völligen Befreiung aus dem Zustande der tonalen „Erstarrung" zugeführt.

So wie er hierin gleichsam eine Seite des Drama's berührte, näherte er sich demselben von einer anderen Seite aus durch das in der *C-moll-Symphonie* am meisten durch rein musikalische Mittel befolgte Streben, den dichterischen Inhalt einer vom Unbestimmten zum Bestimmten vorschreitenden Handlung in der Kunst der Töne selbst auszudrücken. Die der Musik eigenthümliche Duplizität der Tongeschlechter war der einzig dem Künstler sich darbietende Behelf, wodurch Beethoven dem musikalischen Gehöre das Hindurchringen aus der „Nacht zum Licht" (mittels der Verwandlung des Moll in das strahlende Dur des Finale's dieser Symphonie) kenntlich machen konnte. Während nun Wagner sich durch das hiervon ganz verschiedene Verfahren des Komponisten in seiner *neunten Symphonie* auf den für die Musik

wahrhaft befreienden Weg leiten liess: so gaben die in der C-moll-Symphonie und vielen anderen (hauptsächlich seiner letzten Periode angehörigen) Werken von Beethoven angestellten Versuche, die im Grunde genommen nur fühlende Musik auch deutlich vernehmbar „sprechen" zu lassen, einem der begabtesten Franzosen die unglückliche Idee ein, jene genialen Versuche zur vollen That werden zu lassen. Wenn Kühnheit allein genügte, um dem Künstler den Kranz des Sieges in die Hand zu drücken, so wäre sicherlich nicht leicht Jemand diesem Berlioz an die Seite zu stellen. Alles, was aus dem Begriffe „Programm-Musik" sich irgend ableiten lässt, ist von ihn bis in seine weitesten Konsequenzen hinein verfolgt worden. Leider vergass er nur Eines bei allen seinen Kämpfen um die Verwirklichung seiner ihn eben so wohlbegründet als neu dünkenden Absichten — und diess Eine war die Musik. So quälte er sie auf die hartnäckigste Weise, um ihr das Wort, das verstandesscharfe, den blossen Begriff repräsentirende Wort selbst abzuzwingen; das aber blieb nun ganz unmöglich, und fast wäre sie darüber wieder in ihren früheren bewegungslosen Zustand versunken, worin sie noch immer anmuthig genug sich ausgenommen hatte. Aber der das Sprechen versagt war, sie sollte und musste wieder *singen* lernen, und der sie es lehrte, war schon unter Deutschland's Söhnen erstanden, als Derjenige starb, welcher sie zum „Tanze" erweckt hatte. Nach der Beethoven'schen Symphonie blieb nur übrig, das *symphonisch-musikalische Drama* zu erfinden, worin allein erst die einst „Gefrorene" wieder zur warm und lebendig „Fühlenden" werden konnte. Damit dieses letztere aber in seinem vollsten Umfange sich verwirkliche, musste sie ganz wieder dem Dichter sich unterordnen und zugesellen, mit welchem vereint sie einst schon, im Tanzliede, gesungen hatte; so wie aber der Tanz, dessen sie durch Beethoven mächtig geworden war, sich in Ausdruck und Bedeutung weit von jenem unterschied, welcher dem Textgedichte jenes lyrischen Tanzliedes angepasst war, so hatte nun ihr Gesang, d. h. ihre Melodie, diesem neuen, so unendlich lebensvollen Tanze gleichfalls zu entsprechen; das Wort aber zu dieser Melodie konnte nicht mehr von dem lyrischen Dichter herstammen, welcher es mit wenigen engbegränzten Stimmungen zu thun hatte; es konnte nur dem Dramatiker angehören, welcher das ganze Gebiet irgend möglicher Stimmungen beherrscht, dieselben nach freiem Belieben mit einander abwechseln, niedere zu höheren, einfachere zu entwickelteren sich steigern lässt, welcher, mit Einem Worte, das hemmende Band der *Tonalität,* den Rahmen des besonderen, absoluten Musikwerkes, als in dem Doppelkunstwerke des Musikdrama's überflüssig geworden, gänzlich über Bord wirft. Alle Ansprüche auf selbständiges Formbilden, zu welchem Behufe eben die einheitliche Tonart unentbehrlich gewesen war, giebt die Tonkunst in diesem Musikdrama auf; in dem neu wieder hergestellten Vereine von Dichtkunst und Musik braucht diese letztere bloss den erfüllenden Inhalt für das mit vollster Sicherheit ausgeführte Formgerüste abzugeben, welches der Dichter aus seinem besonderen, gerade hierfür so sehr sich eignenden Stoffe herzustellen hat. Die

gedichtete Handlung selbst fügt aus den verstandesscharfen Begriffen den unzerbrechlichen Rahmen, innerhalb dessen die nunmehr befreite Tonkunst in den kühnsten Bildungen sich ergehen kann; gerade durch ihre Erlösung aus den Fesseln der Tonart wird sie befähigt, immer und ganz nur Gefühl zu sein. Was sie nun noch allein zu binden und zu bestimmen vermag, ist der Begriff in der den dramatischen Personen zugetheilten dichterischen Rede; so lange diese Rede in einer besonderen und einheitlichen Stimmung verbleibt, hat auch die dazu ertönende Musik in der gleichen Tonart zu verharren: je rascher die redende Persönlichkeit von einer Stimmung zur anderen schreitet, je verschiedenartiger die in der Erregtheit ihrer Rede von ihr aneinandergereihten Begriffe sich gestalten, desto weiter ausgreifend, desto mehr überraschend werden die von der Musik auszuführenden Modulationen sein müssen; denn diese will und darf nun nichts anderes mehr sein, als *Ausdruck des Gefühls*, und dieses ist eben jedes Mal in dem Worte der dramatischen Persönlichkeit mit einbegriffen und deutlich bestimmt. Es darf hier nicht vergessen werden, dass die Rückkehr zu einer vor Kurzem erst angeschlagenen Tonart in jenen Fällen gar wohl gestattet, ja geboten ist, wo eben die Empfindung des in dem Drama Redenden, nach kurzer Abschweifung und Berührung verwandter Empfindungen, zu dem so eben verlassenen Ausgangspunkte wieder zurückkehrt. Nur wird diess in verschwindend seltenen Fällen zu geschehen haben, jedenfalls aber auf den Hörer niemals dieselbe Wirkung ausüben können, wie die Rückkehr zur Haupttonart eines Satzes in der architektonischen Symphonie; denn alles, was eigentlich die Form des dramatischen Kunstwerkes ausmacht, ist aus dem Bereiche der Tonkunst selbst gerückt und nach aussen, in das Gebiet der Begriffe, verlegt, wo es dem Künstler eben so leicht wird, es zu schaffen, als dem das ganze Kunstwerk Beurtheilenden, es mühelos wahrzunehmen und zu seiner sicheren Orientirung stäts im Auge zu behalten.

Der Musiker möge demnach versichert sein, dass er in den Wagner'schen Partituren, in dem „Tristan" oder dem „Ringe des Nibelungen", die gesammte symphonische Kunst, wie sie nur je von den berufenen Meistern derselben ausgebildet und ausgeübt worden ist, wiederfinden wird, mit der einzigen Ausnahme, dass das sonst formgebende Band der Tonalität hier aufgegeben ist. Eine zweite Eigenthümlichkeit dieser symphonischen Musik könnte darin ersehen werden, dass sämmtliche drei Theile (Akte) eines Drama's, gleichsam als Ersatz für das wegfallende tonale Bindungsmittel, durch die Einheit der musikalischen Themen, der durch das Ganze sich hinziehenden sogenannten *Leitmotive*, zusammengehalten werden; aber die letzteren sind eigentlich nur die musikalische Wiederspiegelung jener gedanklichen Motive, welche als die geheimen Triebräder in der auf der Scene sich abspielenden dichterischen Aktion von dem Dramatiker verwendet werden; die Motoren der auf der Bühne handelnden Persönlichkeiten werden in der Tiefe des Orchester's zum Gewebe der musikalischen Motive. Ihre Durchkreuzung, Ver-

knüpfung und gegenseitige Bedingung durch einander, wie sie der Musiker mittels der kontrapunktischen Technik dem musikalischen Gehöre kundgiebt, ist gleichsam ein Abbild jener Verwickelungen, Steigerungen und gegenseitigen Veränderungen, welche die in den dramatischen Aktoren wirkenden verschiedenen Triebfedern bei ihrem Zusammentreffen auf einander (den Absichten der Handlung gemäss) zu erleiden haben. Die bisherige, von uns so genannte „absolute“ Symphonieform konnte in keiner der verschiedenen, ihr von den Klassikern gegebenen Modifikationen dem Musiker Gelegenheit zu so reicher Anwendung ihrer polyphonischen Eigenschaften geben, als die zu den Wagner'schen Dramen hinzugehörige Musik, dem näher eingehenden Beurtheiler gegenüber, aufweist: muss man, im Hinblicke auf die nachbeethoven'schen Versuche in der absoluten Symphoniegattung, den letzten eigentlichen Symphoniker als mit Beethoven zu Grabe getragen ansehen, so wird man zugeben müssen, dass alle wesentlich musikalischen Eigenschaften dieser Gattung im Musikdrama gleichsam ihre Auferstehung feiern, und diess zwar in einem so eigentlichen Sinne, dass dieselben hier erst in ganz fleckenloser, gleichsam verklärter Gestalt erscheinen.
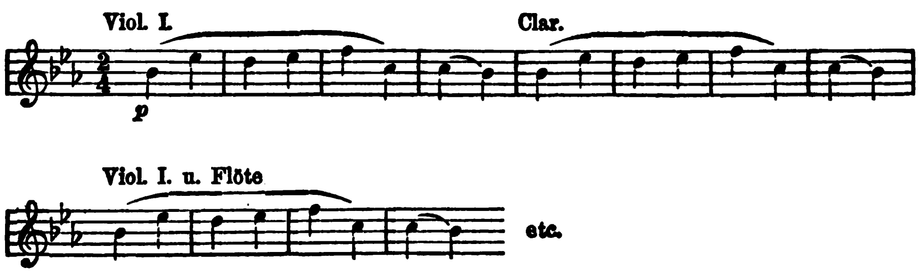
Freilich wird von dem Musiker, welcher diese Transfiguration seiner Kunst im Musikdrama wiedererkennen soll, ein nicht geringes Opfer verlangt. Es ist diess das Aufgeben eines Jahrhunderte lang gehegten Vorurtheiles, und schwer ist es für den in demselben Aufgewachsenen sich dessen ohne grosse Kämpfe in seinem eigenen Innern zu entledigen. In den vorstehenden Ausführungen glauben wir die wichtigsten Anhaltspunkte aufgewiesen zu haben, durch deren Beherzigung jenes schwierige aber unvermeidliche Opfer wesentlich erleichtert werden kann. Gerade die neueren Zeiten haben es dem Musiker besonders nahe gelegt, sich in allerernstlichstem Sinne um die allgemeine Kultur seines Geistes, zur Ergänzung seiner, schon durch die ihm angehörende Tonkunst ermöglichten Herzensbildung, zu bekümmern; es ist für ihn das Nächstliegende, von dieser seiner eigensten Kunst selbst auszugehen. Indem er dem Meister folgt, welcher die Kunst der Gefühle unvermerkt in intimsten Verband mit der Kunst des Geistes zu setzen weiss, gelangt er von selbst in die Sphäre dieser letzteren, in das Reich der Begriffe und der durch diese allein ermöglichten allbefreienden Erkenntniss hinein; hier versteht er mit dem Geiste des Dichters alle die mannigfaltigen Lebenserscheinungen, welche er bis jetzt nur mit dem Herzen des Musikers kaum zu fühlen, höchstens dunkel zu a h n e n vermochte. Der Musiker, dessen Name, nach seiner innerlichsten Bedeutung, schon von selbst den Verein a l l e r Künste in sich begreift, wird sich desselben nicht eher für würdig erweisen, als bis er es gelernt hat, engherzige Zunftregeln gegen die von der Natur seiner Kunst geforderte Freiheit aufzugeben und aus einem Bekenner des einheitlichen Symphonieprinzipes zu einem Bekenner des einheitlichen Kunstprinzipes zu werden.

Ueber Theil-Wiederholungen.

Von W. Langhans.

So, und nicht „Satzwiederholungen", wollte F. Praeger jedenfalls sagen, als er jüngst unter diesem Titel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* seine Ansichten über die Frage veröffentlichte, inwieweit die unseren Meistern schuldige Pietät uns verpflichte, die von ihnen vorgeschriebenen Wiederholungszeichen zu respektiren. Wir wollen dem als aufrichtigen Freund des Fortschritts bewährten Kollegen wegen jenes *Lapsus calami* und der Einseitigkeit seines in der Folge dargelegten Standpunktes nicht den Krieg erklären, um so weniger, als bereits eine Berliner Musikzeitung die ganze Schale ihres Zornes deswegen über ihn ausgegossen hat, sondern ihm dankbar sein, dass er die Aufmerksamkeit auf einen Punkt gelenkt hat, welcher gegenwärtig, wo uns der Genuss unserer Meisterwerke der klassischen Instrumentalmusik durch geistlose Reproduktion an allen Ecken verkümmert wird, doppelte Beachtung verdient.

Hierbei will ich gleich bemerken, dass meine Ansicht über die Bedeutung des Wiederholungszeichens von der Praeger'schen wesentlich abweicht, dass ich die Theil-Wiederholungen keineswegs für ein gänzlich abzuschaffendes *barbarisches Ueberbleibsel vergangener Zeiten* ansehe, und dass ich es für einen unglücklich gewählten Vergleich halte, wenn er dem Eindruck der musikalischen Wiederholung den gegenüberstellt, welchen ein in der Mitte seiner Rede wieder von vorn anfangender Redner hervorbringen würde. Das Missliche dieses Vergleiches der Tonsprache mit der Wortsprache liegt auf der Hand; denn mit dem Worte verbinden wir einen bestimmten Begriff, der uns mit zwingender Nothwendigkeit zu weiterer Begriffsbildung drängt, was bei den Tonverbindungen keineswegs immer der Fall ist, und der Reiz, welchen die Wiederholung einer kurzen melodischen Phrase (Note für Note) gewährt — ich erinnere nur an das zweite Thema der Beethoven'schen C-Moll-Symphonie
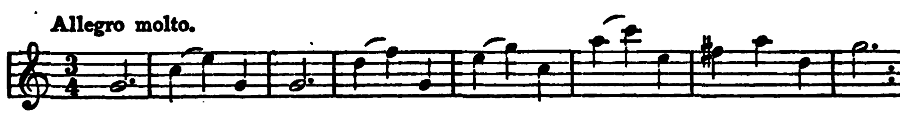


welches sogar dreimal mit nur geringer Veränderung der Klangfarbe wiederkehrt — er überzeugt genugsam von der Hinfälligkeit der Praeger'schen Beweisführung und weist uns darauf hin, statt einer summarischen Verwerfung der Wiederholung die Bedingungen aufzusuchen, unter welchen sie zulässig oder unzulässig ist.

Hierbei haben wir von dem doppelten Gesichtspunkte des praktischen Nutzens und der aesthetischen Nothwendigkeit auszugehen.

Der erstere war es ohne Frage, welcher die Schöpfer der modernen Instrumentalmusik veranlasste, für den ersten Theil eines Satzes in Sonatenform die Wiederholung zu verlangen; denn hier ward der gesammte thematische Stoff des Satzes in fasslichster Weise zu Gehör gebracht, und es musste dem Komponisten um so mehr daran liegen, den Hörer mit den Hauptgedanken des Satzes gründlich vertraut zu machen, je bedeutungsvoller dieselben auftraten und je kunstreicher sich ihre Verarbeitung gestaltete. In diesem Sinne ist die Wiederholung unbedingt zu billigen und wird ihren praktischen Werth stäts da erweisen, wo die Sonatenform zur Aufnahme eines neuen Inhaltes dient. Die Qualität des Publikums muss alsdann allein den Ausschlag geben; gälte es, ein musikalisch noch ungebildetes Publikum mit Haydn, Mozart und Beethoven erst bekannt zu machen, so dürfte das Wiederholungszeichen keinesfalls ignorirt werden, wogegen ein europäisches, mit ihren Werken vertrautes, dieses Hilfsmittels zum Verständniss nicht mehr bedarf.

So viel über die praktische Bedeutung des Wiederholungszeichen; was die aesthetischen Bedingungen betrifft, unter welchen die Wiederholung zulässig oder unzulässig ist, so entscheidet hier zunächst die Länge oder Kürze des zu wiederholenden Theiles. Ist der Zuschnitt desselben ein so knapper wie z. B. des Scherzo in Beethoven's C-dur-Streichquintett Op. 29



so ist seine Wiederholung schon der musikalischen Symmetrie wegen unerlässlich und zwar nicht nur bei seinem ersten Erscheinen, sondern auch bei der Repetition nach dem Trio, in welchem Punkte ich mich übrigens mit dem verstorbenen Ferdinand David in Uebereinstimmung fand, der für obiges Satz-Theilchen ebenfalls eine Ausnahme vom üblichen, hier auch von Beethoven vorgeschriebenen *senza replica* verlangte. Wie hier die Wiederholung zur Herstellung des musikalischen Gleichgewichtes durchaus nothwendig ist, so ist sie in einem anderen Scherzo des Meisters entschieden vom Uebel: ich meine das, zum obigen in äusserstem Gegensatz stehende, Scherzo der neunten Symphonie. Hier wirkt die Wiederholung in doppelter Beziehung nachtheilig: erstens ist der ganze thematische Inhalt des Satzes in dem betreffenden Theile in vollster Breite dem Zuhörer dargelegt, namentlich hat sich ihm der Rhythmus des Hauptgedankens so fest eingeprägt, dass eine Wiederholung auch unter den günstigsten Umständen Uebersättigung erzeugen muss; sodann aber ist der Schluss des Theiles derart herbeigeführt, dass der Zuhörer unwiderstehlich weiter gedrängt wird. Die den ersten Theil abschliessende mysteriöse Generalpause von drei Takten erzeugt beim Hörer ein Gefühl der Unruhe, welches nur durch die folgenden, mit der gleichwerthigen Pause abschliessenden acht

Takte aufgehoben wird, während die Rückkehr zum Anfang die Empfindung einer unausgefüllten Lücke erzeugt und, auf mich wenigstens, wie ein kaltes Sturzbad wirkt, nach dem gewaltigen Aufschwunge, den der Komponist, und wir mit ihm genommen.

Aber hat nicht Beethoven das Wiederholungszeichen eigenhändig hingeschrieben, und hat er nicht, namentlich während seiner letzten Schaffenszeit, durch die bis ins Kleinste gehende Genauigkeit seiner Bezeichnung hinlänglich bewiesen, dass er sich der Bedeutung seiner Vorschriften, also auch der Wiederholungszeichen, völlig bewusst war? Diese Frage ist keineswegs unbedingt zu bejahen; denn der Genialste, mag er sich noch so hoch *über seiner Zeiten Lauf* erheben, er berührt doch wenigstens mit einem Theile seines Fusses die Erde. Die Thatsache, dass ein künstlerischer Revolutionär von Beethoven's grosser Art sich nicht zu dem Gedanken erheben konnte, die Form der italienischen Oper zu zerbrechen, lässt klar genug erkennen, dass auch in ihm etwas von dem *Kinde seiner Zeit* vorhanden war, und wie seine Fügsamkeit in diesem Falle unsere Verehrung für ihn nicht vermindern kann, so wird durch die Annahme, er habe sich bezüglich der Wiederholungszeichen dem herrschenden Brauche ohne besonderes Kopfzerbrechen in jedem einzelnen Falle angeschlossen, seine künstlerische Persönlichkeit noch weniger berührt. Ueberhaupt scheint mir die erwähnte ängstliche Genauigkeit der Beethoven'schen Vortragsbezeichnung mit seiner schöpferischen Thätigkeit nichts gemein zu haben; der Grund dafür dürfte vielmehr in einer Art Verzweiflung des Komponisten über die Schwächlichkeit der ihn umgebenden Generation ausübender Künstler — das Schuppanzigh'sche Streichquartett ausgenommen — zu suchen sein. Schon seit langer Zeit war das Vertrauen des schaffenden Tonkünstlers in die Fähigkeit der Ausführenden mehr und mehr geschwunden; die der Improvisation nahestehende Kunst, aus einer einzigen vom Komponisten vorgeschriebenen Stimme ein polyphones Musikstück zu entwickeln, war seit den Zeiten Bach's und Händel's vernachlässigt, und bald nach dem Tode dieser Meister erschienen Emanuel Bach's *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (1759) und vernichteten vollends die Selbständigkeit des Virtuosen, dem bis dahin in den zu variirenden *Reprisen* Gelegenheit gegeben war, seine künstlerische Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Nunmehr sah sich die klavierspielende Welt zum ersten Mal des selbständigen musikalischen Reproduzirens überhoben, wodurch begreiflicherweise dem Dilettantismus ein weites Feld der Bethätigung eröffnet war — diess übrigens ganz im Sinne des Autor's, der in seiner Vorrede zum genannten Werke mittheilt, er habe *vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre und anderer Verrichtungen nicht mehr Gedult und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben.* Unter den späteren Meistern erlitt die Freiheit des ausübenden Künstlers folgerichtiger Weise immer grössere Beschränkung, und Beethoven hob sie ganz und gar auf, indem er seinen gewaltigen Willen nicht nur in jeder Note sondern auch in jeder Nuance dem Darsteller gebieterisch kund that. Doch

dürfen wir, wie gesagt, das Verfahren des alternden Künstlers, den Spieler Takt für Takt am Gängelbande zu leiten, nicht eigentlich als einen Theil seines schöpferischen Wirkens auffassen, sondern vielmehr als einen Beweis des Misstrauens gegen die mit Aufführung seiner Werke betrauten Kräfte. Hätte er musikalische Interpreten von dem Werth eines Richard Wagner oder eines Franz Liszt zu seiner Verfügung gehabt, so würde er es sicher für überflüssig gehalten haben, nicht nur Wiederholungszeichen und Nuancen, sondern selbst Tempo, Takt und Tonart hinzuzuschreiben; denn alles dieses hätten jene, vermöge der ihnen eignen intuitiven Kraft, mit unfehlbarer Sicherheit auch ohne schriftliche Anweisung getroffen.

Noch mehr als der äussere Bau des Theiles, seine grössere oder geringere Ausdehnung, fällt seine innere Beschaffenheit, sein Charakter, bei der Frage nach Zulässigkeit der Wiederholung ins Gewicht. Kommt in ihm ein bestimmter dichterischer Inhalt oder eine dramatische Stimmung zum Ausdruck, so halte ich mit Praeger die Wiederholung für durchaus verwerflich. Wie er fühle auch ich mich verletzt, wenn ich im ersten Satze der Beethoven'schen C-moll-Symphonie nach Ablauf einer bestimmten Frist das „Schicksal“ zum zweiten Mal an die Pforten pochen höre, wiewohl ich seine Parallele dieser Wiederholung mit dem „Wünsche Ihnen wohl zu ruhen“ des Barbier unpassend grausam finde. Ebenso unangenehm berührt mich die Wiederholung gewisser musikalischer Scherze, wie der Vogelstimmen im zweiten Satze der Pastoralsymphonie, wie des, geradezu auf die Lachmuskeln des Zuhörers berechneten, liebenswürdig-komischen Schlusses eines gewissen Haydn'schen Streichquartetts. Die köstliche Wirkung derartiger Einfälle wird durch die Wiederholung nicht nur abgeschwächt, sondern geradezu aufgehoben, genau wie bei der Erzählung einer ergreifenden Scene oder einer komischen Anekdote, die wir unmittelbar darauf zum zweiten Mal hören müssen. Ganz anders verhält es sich mit Musikstücken von vorwiegend lyrischem Charakter, wie z. B. Beethoven's F-dur-Symphonie (Nr. 8). Hier ist aus aesthetischen Gründen nichts gegen die Wiederholung einzuwenden, und ich würde bei einer Aufführung auch vor Eingeweihten nicht gegen dieselbe protestiren.

Schliesslich dürfen wir aus dem wiederholten Auftauchen der hier besprochenen Frage wohl mit Recht folgern, dass die Gesetze der musikalischen Symmetrie sich in dem Maasse verändert haben, wie die Instrumentalmusik aus dem Kindheitsstadium des vorwiegend sinnlichen Tonspieles in das reifere Alter der Programm-Musik getreten ist, und dass die neuen Gesetze auch den ältern Meistern gegenüber zur Anwendung kommen müssen, sofern sich in ihren Werken — wie diess ja bei Beethoven bereits in seiner mittleren Periode der Fall — die neue Richtung ankündigt. Dem Vorwurfe der Pietätlosigkeit werden wir dabei nicht entgehen, doch wollen wir ihn gelassen hinnehmen; denn es giebt wahrlich noch ganz andere, wichtigere Pflichten der musikalischen Pietät zu erfüllen, als die an gewissen Stellen beliebte buchstäbliche Interpretation unserer Meister, und diejenigen, welche über dem

einseitigen Beethoven-, Bach- und Händel-Kultus nach rückwärts und nach vorwärts zu schauen verlernt haben, thäten gut, die Augen bei Zeiten zu öffnen, weil sie andernfalls eines Tages die Erfahrung machen könnten, dass die von den Vätern ererbten Schätze sich über Nacht in taubes Gestein verwandelt haben, und die lebensvollen, blühenden Gebilde unserer grossen Tondichter zu Mumien erstarrt sind.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

VI.

Zur Philosophie des Militarismus.*)

Das Februarheft der *Revue de droit international* veröffentlicht einen Brief des Grafen Moltke, worin dieser grosse *Schlachtendenker*, von anderen Aeusserungen abgesehen, über Werth und Bedeutung des Krieges sich folgendermaassen auslässt:

*) Wir wünschen den obigen Artikel unseres verehrten Mitarbeiters von unseren Lesern durchaus im Sinne der Tendenzen unserer „Blätter" aufgefasst hoffen zu dürfen. Unsere Kritik wendet sich nie gegen Persönlichkeiten, und sie beurtheilt die Dinge nicht nach ihrem Werthe für eine gegenwärtig geltende, sie umgebende und bestimmende Komplikation sachlicher und ideeller Verhältnisse. Wir wollen nicht, gleich der Tagespresse, womöglich miteingreifen in das sozialpolitische Getriebe der Zeit, um es mit seinen eigenen Mitteln zu beeinflussen. Wir reden zu *Menschen*, welche sich noch etwas Anderes fühlen als Bürger ihres Staates und Kinder ihrer Zeit; und wir wollen auf die Herzen und die Charaktere dieser Menschen einwirken, um Gefühle und Ideen in ihnen Wurzel schlagen zu lassen, welche heut noch von der herrschenden Wirklichkeit erstickt oder unterdrückt, vielleicht dereinst durch ihr blosses Vorhandensein unmittelbar mitwirken werden an dem Aufbau einer sittlichen und friedlichen Kultur der Zukunft. Wir wissen sehr gut, dass auf dem Boden der heutigen, von Jahrhunderte langem Geschichtsverlaufe herbeigeführten Gegenwart Dasjenige, was man „Militarismus" zu nennen pflegt, in seiner reinen Form, d. h. als die *deutsche Heereskraft* mit ihrem Offizierstande, uns Mitlebenden etwas in seiner Art Vorzügliches an besonnener Organisation und moralischem Bewusstsein aufweist, wie wir es auf vielen anderen, uns vertrauteren Gebieten des Volkslebens mit Schmerzen zu vermissen haben. Aber diess gilt eben nur unter der Voraussetzung des ganzen Kulturstandes, unseres Landes nicht nur, sondern aller europäischer Grossmächte, wodurch solche kriegerischen Elemente mit Nothwendigkeit in den Vordergrund gedrängt werden mussten. Mit derjenigen idealen Kultur einer edelen, reinen, sittlichen Menschlichkeit in *echt-christlichem* Sinne, welche wir mit tiefstem Ernste auffassen wollen, hat solches gerechtes Abwägen des Besser und und Schlechter in unserer heutigen geschichtlichen Epoche nichts zu thun. Wir bezeichnen mit allen unseren Versuchen nur einzelne Punkte, an welchen man erkennen lernen möge, was unserer Zeit an derjenigen Kulturform fehlt, welche wir uns schliesslich doch nur aus einer Wiedererstehung einer wahrhaftigen Religion ermöglicht denken können. — Uebrigens hat auch Graf Moltke selbst in einem vor einem Jahre veröffentlichten Briefe, im Gegensatze zu seiner obigen Aeusserung, es ausgesprochen: wir könnten ein Friedenszeitalter nicht eher erhoffen, bis nicht die Menschheit durch gründliche sittlich-religiöse Bildung zu der allgemeinen Ueberzeugung gelangt sei, dass der Krieg für jedes Volk und zu jeder Zeit ein furchtbares Unglück ist. — (Vergl. R. Wagner, Religion und Kunst; Bayr. Bl. 1880. S. 290.) D. Red.

„Der ewige Friede ist ein Traum, und zwar nicht einmal ein schöner Traum. Der Krieg ist ein Element der von Gott eingesetzten Ordnung. Die edelsten Tugenden des Menschen entfalten sich daselbst: der Muth und die Entsagung, die treue Pflichterfüllung und der Geist der Aufopferung; der Soldat giebt sein Leben hin. Ohne den Krieg würde die Welt in Fäulniss gerathen und sich in Materialismus verlieren."

Da hätten wir's also: der Krieg stammt von dem *lieben Gott!* Befremdende Erklärung aus dem Munde eines Mannes, der doch sonst als ein rechtgläubiger Christ gelten will, und der also sein Urtheil auf die christliche Weltansicht stützen müsste, die dann selbst wieder aus der Bibel zu entnehmen wäre. Nun ist aber nichts gewisser, als dass nach christlicher Weltansicht der Krieg lediglich nur für eine unvermeidliche Folge der aus dem Sündenfall entsprungenen allgemeinen Zerrüttung gelten kann, demnach keinesweges als das sein Sollende, vielmehr als das nicht sein Sollende. Sprach Gott nach der Genesis zu dem ersten Menschenpaar: *Erfüllet die Erde und machet sie Euch unterthan,* war damit noch lange nicht der Krieg in Aussicht gestellt, noch weniger angeordnet. Der Dekalog weiss auch nichts davon, er sagt hingegen: *Du sollst nicht tödten.* Und was berichtet gar das Evangelium? *Friede auf Erden.* — Damit verkündeten die himmlischen Heerschaaren die Geburt des Heilandes, und *Friede sei mit Euch* war der apostolische Gruss. So hat denn auch die christliche Kirche, obwohl sie sich oft den Gewalthabern nur allzu willfährig erwiesen, bis jetzt sich doch noch nicht dazu herbei lassen wollen, etwa die Fahnenweihe oder den Fahneneid mit der Würde eines Sakramentes zu bekleiden. Der Krieg gilt ihr nicht als ein Element der von Gott eingesetzten Ordnung, sondern nur als der menschlichen Ordnung angehörend.

Hatten zwar die Hellenen ihren Ares, so verehrten sie doch in demselben nicht die Gottheit als solche, sondern nur einen besonderen Gott, der ihnen bei weitem nicht der höchste war. In den Mysterien, wo die mythologische Religion sich vertiefte und reinigte, spielte dieser Gott überhaupt keine Rolle, in den Eleusinien deutete vielmehr alles auf Frieden, als die höchste Idee. Selbst im Frieden noch die Waffen fortzutragen, wie es doch für unsere Soldaten geboten ist, galt bei den Hellenen für barbarisch.*) Noch bemerkenswerther aber, dass die altpersische Religion die ausdrückliche Lehre enthielt: nach gänzlicher Besiegung des Ahriman sollte dereinst die ganze Menschheit eins werden und aller Streit aufhören. Offenbar eine Hindeutung auf den ewigen Frieden, der also schon dem Heidenthum als letztes Ideal vorschwebte, statt dessen unser christlicher Schlachtendenker in einem solchen Zustande, wonach es keinen Krieg mehr gäbe, nur einen, nicht einmal schönen, Traum erblicken will.

Es scheint aber wohl, als wäre man in gewissen politischen Kreisen wirklich in vollem Zuge, das Christenthum zu einer Art von *Militairreligion* machen zu wollen. Während der sogenannten Konfliktsperiode hat man ja gehört, wie pommersche Pastoren geradezu erklärten: wer gegen die Militärreorganisation sei, sei gegen Gott. Im Landtage liess ein pietistischer Major, als Regierungskommissarius, sich gelegentlich dahin aus: die Kadettenhäuser ruhten auf dem Glauben an den dreieinigen Gott, und wären dazu bestimmt, die Nation vor Entartung zu bewahren. Gehören demnach schon die Kadettenhäuser zu der von Gott eingesetzten Ordnung, um wie viel mehr das ganze Kriegeswesen!

---

*) Die *christliche* Mahnung wird uns im „Parsifal" durch Gurnemanz Worte: „Schnell ab die Waffen! kränke nicht den Herrn, der heute baar jeder Wehr sein heilig Blut der sündigen Welt zur Sühne bot!"

Diese kriegerischen Wortführer des Christenthums scheinen sich nicht überlegt zu haben, dass kaum etwas so geeignet sein dürfte, das Christenthum jedem religiös Empfindenden widerwärtig zu machen, als die Verquickung desselben mit einem solchen Militarismus! Das wahre Christenthum möchte vielmehr dahin wirken, dass der Militarismus je mehr und mehr in den Hintergrund trete; tritt er statt dessen in den Vordergrund, so kann das nur als ein Zeichen davon gelten, wie wenig wirklich noch das Christenthum in die Gemüther der Völker eingedrungen ist. Noch hat kein Rechtsphilosoph in dem Kriege etwas anderes finden können, als das unter Umständen unentbehrliche Mittel um das Recht zu schützen, oder um aus dem Zustande eines prekären Friedens zu einem gesicherten Friedensstand zu gelangen. Immer also bleibt *Friede* der Zweck, *Krieg* nur ein Mittel zum Zweck. Auch unsere Sprache weist darauf hin. Das Wort „Befriedigung" stammt von „Frieden"; der Krieg selbst kann nicht befriedigen, und doch strebt Jedermann nach Befriedigung oder prägnanter gesagt: nach *Frieden*. Das anerkannt, wird es folglich auch der Friedensstand sein, in welchem sich die edelsten Fähigkeiten der Menschen entfalten, nicht der Krieg, welcher allerdings einige Gemüths- und Geisteskräfte in höherem Maasse herausfordert als jener, immer aber bleibt er dabei mit dem Fluche behaftet, dass selbst die erhabensten Erscheinungen, die er hervorruft, oft nur allzu innig mit den Aeusserungen rohester thierischer Triebe verbunden sind. Denn der Krieg entfesselt die Bestie im Menschen, infolge dessen das wahrhaft Menschliche, und sagen wir zugleich das *Göttliche* im Menschen, im Kriege sich selten in *reiner* Gestalt zeigen kann. Darum hat auch das Schauspiel des Krieges für die eigentlich hohe Kunst nur wenig Anziehendes.*) Schlachtenbilder bezeichnen nicht den Gipfel der Malerei, und noch Niemand hat behauptet, dass Kriegsmärsche die höchste Leistung der Musik seien. Das Drama, welches die menschlichen Geschicke von einem höheren Standpunkte aus, als dem des alltäglichen Lebens, auffasst, und dieselben darnach darzustellen und dabei die innersten Tiefen der handelnden Persönlichkeiten zu erschliessen, zu allermeist berufen und befähigt ist, kann den Krieg fast nur als Staffage benutzen. Die wechselnden Scenen der Schlacht bedeuten ihm wenig, wo es vielmehr auf die innere Entwicklung der Charaktere ankommt. Das Epos, wenn es Kämpfe auf Kämpfe schildert, wird eben dadurch ermüden, wäre es selbst eine Ilias oder Aeneis. Geschichtswerke, die sich in detaillirten Kriegsberichten ergehen, bleiben nur für militärische Fachmänner von Reiz. So wenig ist der Krieg von allgemein menschlichem Interesse! Es bezeichnet deshalb entschieden eine Wendung zum Besseren, dass die Geschichtsschreibung, in welcher die Kriegsereignisse bisher einen so ungebührlich grossen Platz einnahmen, ihre Aufmerksamkeit mehr auf die gesellschaftlichen Zustände und auf die Kulturentwicklung zu richten beginnt. Und in demselben Maasse als man in dieser Richtung fortschreitet, wird auch die öffentliche Meinung, auf welche die Geschichtsschreibung von erheblichem Einfluss ist, sich energischer gegen den Militarismus erklären, als bisher erst geschah.

Nicht in dem Kriege als solchem liegt es, wenn er wirklich die Nationen aus moralischer Fäulniss herausreisst, und wenn

---

*) In der Plastik, in welcher das ethische Moment hinter dem reinkünstlerischen, bildnerischen zurücktritt, giebt der Kampf einen erwünschten Anlass zur schönen Darstellung des energisch bewegten menschlichen Körpers. Nichts desto weniger gilt die damit vorzüglich sich beschäftigende Relif-Plastik nicht für den höchsten Grad dieser zur freien Loslösung der typischen Individualgestalt bestimmten Kunst, welche übrigens für die moderne Zeit ausser Betrachtung kommt und überhaupt als *christliche* Kunst niemals den anderen Künsten gleich mächtig an die Seite treten konnte. D. Red.

er den Sinn für das Ideale weckt, sondern alles hängt dabei von den Motiven ab, welche zum Kriege antrieben. So hatten allerdings die Kriege von 1813 und 14 die deutsche Nation moralisch und geistig gehoben; eine solche nachhaltige Wirkung, auf Einzelne nicht nur, sondern auf die Nation als solche ist den neueren Kriegen kaum nachzurühmen. Unbestreitbare Dinge sprechen dagegen. Die Statistik weist einen erschreckenden Fortschritt der Kriminalität nach, und was den Sinn für das Ideale betrifft, davon zeigen unsere Kunstzustände wenig Tröstliches. In der evangelischen Kirche ferner klagt man über den Verfall der Religiosität; in der katholischen Kirche stände es vielleicht eben so, hätten nicht die Maigesetze — sehr wider Erwarten und Absicht — das katholische Bewusstsein um so mehr aufgerüttelt. Welch ein Unternehmungsgeist endlich durch die grossen Erfolge von 1870 und 71 angefacht war, davon zeugte das Gründerthum, welches fast unmittelbar darauf, und zu allermeist gerade in der Hauptstadt des neuen Reiches, wo ja die reinste Begeisterung herrschen musste, wie eine Sturmfluth hereinbrach, und doch zuletzt nur darauf hinauslief, dass man sich möglichst schnell bereichern wollte, wäre es auch durch Ueberlistung der eigenen Mitbürger. Da hatte der Krieg uns schön vor dem *Materialismus* bewahrt! Hineingestürzt bis über die Ohren, wäre richtiger gesagt.

Stellen wir doch die Frage ganz allgemein: wie sollten wohl die vielen um Handelsinteressen willen geführten Kriege dazu beigetragen haben, den Materialismus darnieder zu halten? Gilt es anstatt dessen politische Macht, — das ändert auch nicht gar viel; denn *money is power* auch für den Politiker, der ja stäts auch ein gut Theil „materieller" Interessen im Auge behalten muss. Darum liessen wir uns die Milliarden zahlen, die freilich hinterher wenig Segen gebracht haben.

Was bleibt nun wirklich noch haltbar an der Kriegsverherrlichung unsres Strategen?

Hat er vor Jahren einmal gesagt: was wir jetzt mit den Waffen gewonnen, das würden wir wohl noch ein halbes Jahrhundert lang mit den W[illegible] zu schützen haben, so warf das ein trübes Licht auf die europäischen Kult[illegible], und wahrlich, wir hätten dann die Reichslande theuer erkauft! Denn [illegible] hundertjährige Kriegsbereitschaft ist nicht wohl zu denken, ohne [illegible] Einfluss auf den Geist und das Vermögen der Nation!

Es muss vielmehr darauf ankommen, die Reichslande noch dur[illegible] Bande als blos eiserne an uns zu fesseln. Es wird noch vielmehr dar[illegible] men, der ganzen europäischen Politik eine andere Richtung zu geben, [illegible] blossen Machtinteressen. Um diess zu ermöglichen wird man aber von [illegible] deren Maxime ausgehen müssen, als der schon im alten Rom praktizirt[illegible] *pacem, para bellum.* Eine Maxime, die eben dahin führte, dass der Ja[illegible] fast niemals geschlossen werden konnte, bis der ganze *orbis terraru[illegible]* war. Logischer, dünkt mich, wäre hingegen zu sagen: *si vis pacem, par[illegible]* so gewiss als man, um ein Ziel zu erreichen, auch darauf hin arbeite[illegible] nicht aber auf das Gegentheil davon. Und diese Maxime ist es, die [illegible] gleich der christlichen Weltansicht entsprechen würde, nach welcher [illegible] Krieg kein Element der von Gott eingesetzten Ordnung bildet, sondern de[illegible] die gottgewollte Ordnung selbst ist.

Muss man gleichwohl Krieg führen, was freilich in dieser Welt, [illegible] einmal ist, die *ultima ratio* bleiben wird, so ist dann gewiss ein vorb[illegible] Heer und ein grosser Schlachtendenker von unschätzbarem Werth. Allein de[illegible] bildet doch nur einen Ausnahmezustand, und von viel tiefer greifender, [illegible] reichender oder nachhaltigerer Wirkung erweist sich statt dessen dasjenige [illegible]

welches sich auf die Verbesserung der öffentlichen Institutionen und Zustände richtet, als andererseits das Schlachtendenken, woraus allerdings im einzelnen Falle Sieg und Niederlage entsprangen, darüber hinaus für echte und grosse Kultur aber keine dauernde Wirkung weiter zu gewinnen war; wohingegen die Ideen eines Montesquieu und Adam Smith noch heute in unseren Staatsverfassungen oder wirthschaftlichen Gesetzen fortleben und fortwirken. Nun aber haben eben diese Ideen durch den Verlauf der Dinge selbst sich doch als unzulänglich erwiesen, und ihnen gegenüber sind seit St. Simon allmählich wieder neue Ideen hervorgetreten, welche auf die Begründung einer wahrhaft menschlichen Gesellschaftsverfassung und Völkerordnung hinzielen, und deren Fortbildung zu einem haltbaren und praktisch brauchbaren System von jetzt an die grosse Aufgabe geworden ist. Eine Aufgabe, deren richtiges Verständniss leider allen denjenigen von vornherein verschlossen bleiben müsste, für welche die Höhenpunkte menschlicher Entwicklung durch den Krieg bezeichnet wären. Denn diese Aufgabe läuft gerade darauf hinaus, dass statt der militärischen Organisation, die ursprünglich dem Feudalismus zum Grunde lag, vielmehr die Organisation der produktiven Arbeit in den Vordergrund träte, damit auch jeder Arbeit der verdiente Lohn zu Theil werde. Beides die unerlässliche Bedingung zur Begründung eines Friedensstandes, welcher der genannten Kriegsbereitschaft nicht bedarf, weil er durch die *Zufriedenheit,* welche daraus entspränge, zumeist schon sich selbst garantiren würde. Ist es doch fast nur eine Tautologie, dass mit der Zufriedenheit auch der Friede gegeben wäre. Und noch einmal gesagt: die Maxime, kraft deren einzig zu solcher Entwicklung zu gelangen wäre, und die für jeden gesunden Verstand schon durch sich selbst klar sein müsste, ist keine andere, als *si vis pacem, para pacem.*

Die hervorragenden Verdienste, welche sich Graf Moltke auf seinem eigensten Gebiete erwarb, stehen ausser Frage. Gilt er dabei persönlich als ein sehr humaner und — was ihn um so höher stellt — zugleich sehr anspruchsloser Mann, so ist es um so bedauerlicher, wenn ein solcher Mann sich zur Aeusserung von Ansichten hinreissen lässt, die mit der Humanität, geschweige gar mit dem Christenthum, unvereinbar bleiben, und eben um der Autorität seines Namens willen umsomehr der Zurückweisung bedürfen. Hüte man sich doch, rein menschlichen Dingen, und nicht einmal menschlich im besten Sinne, durch Berufung auf den lieben Gott eine höhere Weihe geben und sie somit der Kritik entziehen zu wollen; wenn irgendwo, so gilt hier die scharfe Unterscheidung: *„Gebt dem Kaiser was des Kaisers, und Gott was Gottes ist!"*—

Constantin Frantz.

VII.
Offenes Schreiben an den General-Intendanten der K. Preussischen Hoftheater, Herrn von Hülsen.*)

Hochzuverehrender Herr General-Intendant!

In der Nr. 17 der Berliner Zeitschrift *„Die Musikwelt“* steht die Erwiderung von Ew. Excellenz auf die von dem Redakteur des Blattes in einer vorherigen Nummer gegebene Erklärung betreffs des „Ring des Nibelungen“ und seines Nichterscheinens auf der Berliner Hofbühne. Da diese Erwiderung mit Anführungszeichen umgeben und unseres Wissens nicht verleugnet worden ist, so nehmen wir an, dass E. E. den Gegenstand für wichtig genug erachten, um die in seinem Bezug gemachten Auslassungen aller Konfessionen in Betracht zu ziehen, und bitten wir uns dieselbe Aufmerksamkeit, welche E. E. Herrn Max Goldstein zu schenken die Gewogenheit hatten, als Wagnerianer ebenfalls aus.

Was uns zu dieser Beantwortung Ihrer Erwiderung veranlasst, ist erstens der schlichte Ton derselben, welcher keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, dass E. E. unbedingt im Rechte sich fühlen; zweitens — und diess ist wunderlich genug —, dass E. E. gewissermaassen im Wagnerischen Sinne Recht haben. Betreffs der Schlichtheit wollen wir nur gleich nebenbei bemerken, dass dieselbe bei der Aufzählung der Theater, welche den Cyclus gegeben haben, sich uns ein wenig verschleiert hat: dass der Leipziger Direktor einen anderen Punkt als seine Stadt für die Aufführung wählen muss, ist denn doch eine etwas vague Insinuation; wäre die Unternehmung in Leipzig schlimm ausgegangen, woher nähme er den Muth zu einem so schwierigen Beginnen wie die Aufführung in Berlin? München und Mannheim gar nicht erwähnt zu sehen, machte uns stutzig; von letzterem Theater ist nachgewiesen worden, dass es mit „Rheingold“ und „Walküre“ gute Geschäfte gemacht hat, und man weiss auch, dass, wenn der „Ring“ dort noch nicht vollständig gegeben worden ist, der Grund davon in Veränderungen im Theater-Comité zu suchen sei. München, würden E. E. uns wohl einwenden, kann, weil unter ganz besonderen Verhältnissen sich befindend, hier gar nicht in Betracht gezogen werden. E. E. meinten damit den huldvollen Ernst, mit welchem Seine Majestät der König von Bayern die Werke Richard Wagner's unter Seinen Allerhöchsten Schutz genommen hat. Aus Loyalität aber strömt kein Publikum fünfzehn Jahre lang in das Theater. Was hat nun der fürstliche Ernst in Wahrheit bewirkt? Dass der Geist der Aufführungen demjenigen der Werke am ähnlichsten ist, und während man behaupten darf, dass nirgends die Wagner'schen Werke so verstimmend und verstümmelt gegeben werden, wie in Berlin, kann man versichern, dass sie nirgends so viel Leben athmen und so nahe an ihre Verwirklichung streifen, wie in München, was denn auch den Zudrang des Publikums erklärt. Die Schlechtigkeit der Aufführungen, diess ist ein Punkt, auf welchen wir E. E. aufmerksam machen möchten, nachdem wir E. E. unterbreitet haben werden, worin Sie im Wagner'schen Sinne Recht haben.

---

*) Auch für diesen, *das Missverhältniss zwischen dem Künstler und dem Kunstbetriebe in unserer Zeit* drastisch charakterisirenden Brief gilt das in der Note zum vorigen „Beitrage“ allgemein Bemerkte; der genannten Persönlichkeit durfte die Rolle des Adressaten in diesem Falle als einer (vielleicht noch zumeist edelmännisch gearteten) charakteristischen Verkörperung des Geistes jenes unleidlichen Missverhältnisses zuertheilt werden. Die *cursiv* gedruckten Stellen der ihm hier in den Mund gelegten Worte sind dem Referate der persönlichen Auslassung des General-Intendanten gegen seinen Interviewer M. Goldstein in dessen Journal „Die Musikwelt“ entnommen. D. Red.

Es wäre wohl nicht zu begreifen, weshalb der Autor seit dem Entwurfe seiner Tetralogie auf die Erbauung eines eigens dafür bestimmten Theaters und auf seltene Aufführungen seines Werkes daselbst Jahre und Jahre gedrungen hätte, wenn er meinen könnte, dass der „Ring“ in seinen verschiedenen Theilen sich in das „*Repertoire*“ einfügen liesse und für die Theater zu verwerthen sei. Ferner scheinen E. E. uns auch darin Recht zu behalten, wenn Sie finden, dass „Tristan“ und „Die Meistersinger“ Ihrer Bühne nicht zuträglich sind; denn so viel wir wissen, hat Ihnen der Meister „Tristan“ zuerst abgeschlagen, und ist er nur durch Niemann's Eifer und durch das bedeutsame Verhältniss, in welches er zu diesem wie zu anderen hervorragenden Künstlern Ihrer Bühne gerathen war, bestimmt worden, dem wiederholt ausgesprochenen Wunsche nachzugeben. Auch die „Meistersinger“ hätten E. E., glauben wir, nicht erhalten, wenn ihr Autor damals sein Theater erbaut gehabt hätte. Worin Sie uns aber im Unrecht zu sein scheinen, das ist erstens, wenn Sie „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ von dem Urtheilsspruche ausnehmen; denn sie sind Kinder eines Geistes und ebensowenig „Opern“ wie die „Meistersinger“ und „Tristan“. Zweitens, indem Sie nicht bedenken, dass „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in Folge der schlimmen Aufführungen sehr langsam, ja erst seit der Mitwirkung Niemann's darin, sich in Berlin eingebürgert haben, und dass für die jüngeren Werke der Verlauf der Zeit in Berlin gleichfalls ein Publikum schaffen könnte.

Nun fragen wir aber E. E.: welche Stellung, in dieser mit dem Künstler übereinstimmenden Erkenntniss des Missverhältnisses von dessen Werken zu den bestehenden Bühnen, hätte wohl der Vorsteher des ersten deutschen dramatischen Institutes einzunehmen gehabt, als, unter Umständen ohne Vorgang in der Kunstgeschichte, der Künstler es vermocht hatte, sein Werk auf seine Weise aufzuführen? Wir meinen, dass er ungefähr folgendermaassen zu sich hätte reden dürfen, nachdem das Erstaunliche ihn zu einiger Besinnung hätte kommen lassen:

„Dieses Werk gehört nicht auf die Bühnen, wie ich eine derselben zu leiten die Ehre habe; ich erlebe es, dass es in der merkwürdigsten Art zur Aufführung kommt; mein königlicher Herr giebt durch seine Gegenwart dieser Aufführung die Weihe; ich denke daher, dass ich der Allerhöchsten Genehmigung nicht entbehren werde, wenn ich nach Kräften die Wiederholungen der Festspiele in Bayreuth unterstütze, die anderen Theater-Intendanten auffordere, dasselbe zu thun, und wir somit ein künstlerisches Wirken fördern, welches unseren Instituten nur zu Gute kommen kann, da der Geist, der in Bayreuth weht, und der Charakter, der sich dort kundgiebt, wohl uns fremdartig, sicher aber kein gemeiner ist. Ueberdiess haben wir jetzt mit einer Thatsache zu rechnen.“

„Erlauben Sie“, unterbrechen uns E. E., „so spräche ein Wagnerianer, ich bin aber keiner.“ Ein Wagnerianer spräche noch ganz anders; doch gesetzt, der zum Intendant gewordene Wagnerianer liesse sich also zu sich vernehmen, — wir haben noch das Selbstgespräch für den der Bayreuther Idee durchaus unzugänglichen Berliner Hoftheater-Intendanten in Bereitschaft, und es lautet folgendermaassen:

„*Die Festspiele sind ein vollständiges Fiasko, der weitaus grösste Theil der Besucher ist unbefriedigt heimgegangen.* Verlassen von Allen, welche Macht und Mittel hätten, ihm zu helfen, sieht sich der Urheber derselben gezwungen, sein Werk, welches er nicht für die bestehenden Bühnen schrieb, denselben auszuliefern. Mit einem Defizit belastet, welches er ohne die ausdauerndste königliche Huld eines erhabenen Wohlthäters niemals bewältigt hätte, schliesst er die tollkühnste und verfehlteste aller Theaterunternehmungen. Nichtsdestoweniger besteht er, sein Werk, ja selbst sein Gedanke; denn die Zahl seiner Anhänger nimmt zu, und es

bildet sich selbst eine Aergerniss erregende kleine Gemeinde, in Folge seines Misserfolges, um ihn herum. Wohl keinen künstlerischen Namen werde ich im Auslande antreffen, der berühmter sei als wie der seinige, und keine Erfolge lassen sich mit den seinigen vergleichen. Wenn auch z. B. die „Meistersinger", welche in München mit Betz und Mallinger den unbestrittensten Erfolg gehabt, bei mir mit denselben Sängern keine rechte Anziehungskraft bewähren, wenn ich auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" mit Unglauben erst spät und so wenig gut gegeben habe, dass, wie Wagner einmal in Berlin den „Lohengrin" dirigiren wollte, ich selbst die Sache hintertreiben musste, damit er über das Ungenügende der Aufführung sich nicht beschwere, — so fühle ich doch, dass ich es hier mit einer unberechenbaren Grösse zu thun habe. Kleinere Bühnen sind dem Beispiele von München gefolgt und haben den „Ring des Nibelungen" gegeben. Es ist wohl seit dem viertel Jahrhundert, dass ich mein Institut leite, niemals eine Kunstleistung von mir gefordert worden, und ich habe ruhig allem zusehen können, was um mich herum geschah, wie z. B. den Erfolgen der Meininger Truppe, ohne mich zu rühren zu brauchen. Aber die vorliegende Frage scheint mir doch so bedeutend, dass ich seit einer Reihe von Jahren mich mit Zeitungsnotizen in ihrem Betreff abgebe und sogar eigene Verbote, den „Ring des Nibelungen" im Auge, an die mir unterstellten Theaterleitungen erlasse. Nolens volens habe ich Stellung zu nehmen; ich bin nun einmal an der Spitze des kgl. preussischen Hoftheaters, Preussen ist nun einmal an der Spitze Deutschlands, und es ist, wie die Deutschen sind, nicht zu umgehen, dass bei jeder Festgelegenheit die Ehre, die dem Dichter und Künstler gebührt, in langmächtigen Prologen von der Bühne herab besungen wird. Ich glaube, ich könnte als Vertreter des Schutzes, den der König von Preussen der Kunst angedeihen lässt, den „Ring des Nibelungen" geben; es wird ein schlechtes Geschäft sein, ich werde Nöthe sondergleichen zu ertragen, und dabei die Zeitungen nicht auf meiner Seite haben; ich möchte es aber doch versuchen. Ganz kann ich es mir nicht verbergen, dass ein Hoftheater lediglich mit einer strammen militärischen Administration seinen Zweck nicht durchweg erfüllt, sondern dass es dann und wann auch die idealen Kräfte in Betracht zu ziehen und in Spannung zu bringen hat. Ich meine zwar, dass *in zwanzig Jahren von dem Werke nicht mehr die Rede* sein wird, aber ein Hoftheater hat für die Unsterblichkeit nicht verantwortlich zu sein. Es heisst, das Werk sei besonders Deutsch, da es die Ursagen unseres Vaterlandes behandelt; ich glaube, wenn Verdi oder Gounod etwas Aehnliches für Italien oder Frankreich zu Stande brächten, keinem Impresario würde der Zweifel und das Bedenken gestattet sein, welchen ich als Hoftheater-Intendant mich hinzugeben habe. Und so wenig ein ordentlicher Geschäftsmann sich um Nachruhm zu kümmern hat, so beschleicht mich doch der Gedanke, dass mein Bestreben, der mir unfasslichen Erscheinung gerecht zu sein, in künftigen Zeiten anerkannt werden würde, und dass die Wirkungen dieses Bestrebens am Ende sicherer und nachhaltiger sein könnten, als selbst ein gutes Geschäft."

(Dass Richard Wagner E. E. den „Ring" nicht zur Aufführung anvertrauen würde, und zwar aus dem Grunde, weil er die Aufführungen in Berlin für unbedingt schlechte erachtet, ist uns gesagt worden. Wir lassen das aber hier aus dem Auge; denn wenn E. E. ein Selbstgespräch, wie das, welches wir Ihnen unterlegen, zu führen sich herbeiliessen, so hätten die Aufführungen in Berlin auch ein anderes Gepräge, und der „Ring" würde Ihnen wohl ebenso gut übergeben werden können, als Schwerin, Braunschweig, Weimar u. s. w.).

„Ich begreife Sie wirklich nicht", erwidern uns E. E. *„Alles hat seine Grenzen: den Theil der Trilogie, der mir gut gefallen hat, „die Walküre", hatte ich mir erbeten. Der Meister hat sie mir zugesagt, darauf sein Wort zurück-*

genommen, und als ich telegraphisch anfrug, ob die gemeinschaftlich mit Direktor Neumann aus Leipzig beabsichtigten Aufführungen des gesammten Werkes auf der Berliner Hofbühne mir das Recht zuertheilen würden, nach dem Compagnie-Unternehmen die „Walküre" einzeln zu geben, *erhielt ich von dem Meister gar keine Antwort."*

Hier liegt allerdings ein schwer zu berührender Punkt, weil er unsere ganzen Kultur-Gewohnheiten betrifft, welchen der Einzelne sich unleicht entziehen kann. Das Benehmen gegen souveräne Herren ist auf das Genaueste festgestellt; das Gebahren einer geistigen Macht gegenüber steht aber nirgends vorgeschrieben. Wenn man gar oft in den Lustspielen sich darüber zu ergetzen hat, dass das Bestreben der Kleinen, der Sitte gemäss gegen die Grossen sich zu betragen, die komischesten Kundgebungen veranlasst, so besteht der Unsinn in dem Verkehre mit dem geistig Hohen meist darin, dass sonst sehr gebildete und der Form sehr sichere Menschen dabei ungeschickt werden, in der Besorgniss, etwa zu rücksichtsvoll zu scheinen, oder dass sie es in diesem Fall gar nicht zu sein verstehen. Diese Art Unsinn aber wird als solcher nur von denjenigen empfunden, welche sich zu sagen vermögen, wie ungeheuer selten eine vornehme künstlerische Erscheinung ist, welche Bedeutung sie für die ganze Kultur eines Landes hat, und wie ein zartes Eingehen auf ihre Vorrechte, wie ein Feingefühl für ihre Ehre, denjenigen am besten stehen würde, welche in irgend einem Verhältniss zum Idealen stehen, sei es zu dem Ideale des Königthums oder zu dem der Kunst. Dass der Künstler ein Ehrgefühl hat, welches mit Ehrfurcht zu behandeln sei, das scheint man in Deutschland sich noch wenig gesagt zu haben; die submisse Stellung unserer grössten Wesen, Mozart, Weber, Haydn, die man nach Belieben verhungern, verkommen oder domestikalisch gut leben liess, hat bei uns den Begriff des Künstler-Stolzes kaum aufkommen lassen. So durften E. E. in der That keinen Verstoss gegen die Schicklichkeit darin finden, im Augenblicke, wo unter unsäglichen Mühen der Künstler seinen Gedanken einer Gesammt-Aufführung seines Werkes verwirklichte, von ihm das Bruchstück der „Walküre" zu verlangen, und damit die andern Theile der Tragödie gleichsam für nicht tauglich und die Konzeption, für welche er sein künstlerisches Leben eingesetzt hat, für überflüssig zu erklären. Man spricht nicht vom Strick in dem Hause eines Gehängten, sagt das Volk, welches dem Schicklichen zuweilen näher steht als die Vornehmen; und in der That, wenn E. E. uns den Scherz gestatten wollen, man könnte diesen Erfolg der „Walküre" als den Strick betrachten, an welchem Wagner's Ruhm hängt. Wenn nun unser Meister Ihnen auf Ihre erste Anfrage in so missverständlicher Weise erwiderte, dass E. E. glauben konnten, er habe Ihnen die „Walküre" zugesagt, so ist uns das bloss der Beweis dafür, dass er seinem Gaste gegenüber in Bayreuth besser gewusst hat, was sich ziemt, als der Vertreter des ersten deutschen Kunstinstitutes gewusst hat, was er dem Stolze des ersten deutschen Künstler's schuldig wäre. Wir gehen aber weiter und behaupten, dass, wenn auch vielleicht bei der ausserordentlich aufopferungsvollen Theilnahme, welche Sänger allerersten Rufes wie Niemann und Betz seinem Unternehmen widmeten, der Meister dem Chef dieser Künstler die Preisgebung seiner Schöpfung durch die Verstümmelung derselben zugestand, es der Zwang seiner Ehre von ihm später unbedingt forderte, dass er sein Wort zurücknehme und neuen Zudringlichkeiten gegenüber schliesslich gänzlich schwieg. Diess alles aber geschieht nicht mit leichtfertigem oder übermüthigem Sinne, und wer das Verhältniss des Künstlers zum Leben beobachtet und verfolgt, findet es in hohem Grade ernst, ja tragisch. Wenn der schiffbrüchige portugiesische Dichter sein Epos über die Wellen gehalten hat, mit dem einen Arme dem Lande zuschwimmend, so kann man ihm Richard Wagner

vergleichen, welcher über die Wogen des Lebens zwanzig Jahre lang sein Werk emporgehalten hat, um am Schlusse sich nun von der Seite her, die zum Theile das Amt versieht die dramatische Kunst seines Vaterlandes zu vertreten, auf das Empfindlichste, und zwar in voller Absichtslosigkeit gekränkt zu sehen. In dieser Absichtslosigkeit liegt das Tragische, nämlich das Unausgleichbare.

Ein alter Wagnerianer, welcher die unbegreiflichen Missverständnisse verfolgte, denen der doch so berühmte Dichter-Musiker trotz allen Erklärungen seinerseits, preisgegeben blieb, rief einmal in unserer Gegenwart mürrisch aus: „Das Thier steht gewiss in seiner schweigsamen, wahrhaftigen Vollendung dem Genie näher, als der gewöhnliche Mensch; dieser bedient sich der Sprache zur Verstellung seiner Bosheit, oder zur Bloslegung seiner Einfältigkeit, das Genie aber gebraucht sie als unmittelbare Kundgebung von tiefen Gedanken und wahren Empfindungen; in Bezug auf letztere ist sie ihm, was dem Thiere der Blick oder die Bewegung." Dieses dem Missmuth entschlüpfte Paradoxon hat uns nachdenklich gemacht; die babylonische Verwirrung, welche trotz der Gleichartigkeit der Sprache die Menschen eines Landes scheidet, ist uns immer offenkundiger geworden, und wir fragen uns in der That, ob wir Wagnerianer E. E. und ob E. E. uns Wagnerianer verstehen können, trotzdem wir Alle gut Deutsch reden und ehrliche Menschen sind. Und so bitten wir E. E. um Entschuldigung, wenn wir an E. E. schreibend, zuweilen auch an Andere gedacht, und manches E. E. Unbegreifliche gesagt haben sollten. Mit der Versicherung möchten wir nun aber noch abschliessen, dass die echten Wagnerianer E. E. niemals Schwierigkeiten bereiten werden; indem sie, in diesem Verhältnisse, das Wagnerische Genie gern mit einer Sonne vergleichen, die deutschen Hof- und Stadttheater aber mit den Planeten, welche sie umkreisen, von ihr seit vielen Jahren Licht und Wärme empfangen, durch eigne Gesetze jedoch gezwungen sind, abwechselnd Tag und Nacht und verschiedene Jahreszeiten sich gefallen zu lassen. Ziemlich sicher ist es für uns wie für die Intendanten, dass, wenn diese Planeten, aus den gewohnten Bahnen tretend und der Anziehungskraft der Sonne einzig folgend, dieser zu nahe kämen, sie dem Untergange preisgegeben wären.

Somit verbleiben wir ohne Groll als E. E. gehorsamste Diener

mehre Wagnerianer.

Geschichtlicher Theil.

Berichte aus der Gegenwart.

Die Musik in England.

Ein Brief aus London.

Auswärtige Freunde haben wiederholt gefragt, welches das Resultat aller musikalischen Bewegung in England während der letzten zehn Jahre sei? Was die unaufhörlichen Besprechungen in Zeitschriften, die Thätigkeit des Wagner-Verein's, die grossen Konzerte in St. James' und Albert-Hall zu Stande gebracht hätten, was England von Bayreuth, oder Bayreuth von England erworben habe? — worauf man aufrichtig antworten muss: „Jedenfalls bis jetzt sehr wenig, obgleich Vieles noch werden kann.“

Wir haben in London viel Druckpapier verschwendet, zahlreiche Orchester-Aufführungen gehabt; letztere von wechselnder Vortrefflichkeit, prachtvoll zuweilen, manchmal auch mittelmässig, und mehrmals wegen der Mangelhaftigkeit der Sänger vollständig fehlschlagend; und dabei enorme Ausgaben. Alles zusammengenommen brachten die nöthigen riesigen Mittel und die ausgeübte Energie dem Bayreuther Kapital merkwürdig wenig Gewinn, dessen bedeutende Vergrösserung doch der treibende Gedanke bei unseren Anstrengungen gewesen war.

Diess ist die einfache Wahrheit in Betreff der äusseren Seite der Dinge; und den englischen Mitgliedern des Bayreuther Patronatvereins ist diess auch vollkommen bekannt. Es mag aber gut sein, unsere Freunde darauf hinzuweisen, dass es andere Seiten gibt, wichtiger als die finanziellen, auf welchen die „Musik in England“ wie der Morgen eines neuen Tages glänzt, und welche es mehr als wahrscheinlich erscheinen lassen, dass der Bayreuther Geist in näheren Kontakt mit der Kultur Englands kommen wird. — In der That sind die Veränderungen, welche rücksichtlich der Beziehung der Musik (sagen wir der *Beethoven*'schen Musik, um nicht missverstanden zu werden) zu der Zivilisation in England stattfinden, viel grösser und ausgedehnter, als man gewöhnlich annimmt. Auch ist es denjenigen unter uns, welche beobachten und vergleichen, klar, dass einige der weitestreichenden Veränderungen ebenso deutlich auf Bayreuth hinweisen, als sie aus Antrieben des grossen Bayreuther Meisters selbst, zu irgend welcher Zeit seiner langen Laufbahn, entstanden sich erweisen.

Schon zu Shakespeare's Zeit und früher hat Grossbritannien seine eigene Musik gehabt: ein einheimisches schönes Volkslied, jetzt in England erloschen, in Schottland und Wales jedoch noch am Leben: daneben eine geistliche und weltliche Kunstmusik von hohem Rang, welche ebenso sehr wie die damalige Architektur und Poesie, das Gepräge des Elisabethischen Zeitalters trug. Und diese Musik lebt bis auf den heutigen Tag; die Chorgesänge von Tallis und Orlando Gibbons sind noch jetzt in den Kirchen zu hören, und Wilbye's Madrigale, sowie Morley's mehrstimmige Lieder sind manchem Landchor vertraut. Gleichwie der National-Charakter fortbesteht, hat der Geist englischer Musik bewiesen, dass er unauslöschlich und unausrottbar ist. Er war das Resultat englischen Gefühles, englischer Sitten und selbst physischer Eigenthümlichkeiten; — damals wie jetzt erschien der Typus des englischen *gentleman* rein, zurückhaltend, fast scheu, doch selbstvertrauend, tapfer, thätig und abenteuerlich, frische Luft, Sonnenschein, Berg und Meer über Alles liebend. —

Während der Puritanischen Tage und der frivolen unenglischen Periode der Wiederherstellung der Stuarts schlummerte dieser Geist; zu der Zeit der Hannover'schen Könige lebte er wieder auf, um Händel's Meistergeiste zu begegnen, und zuletzt in Berührung mit Bach, Beethoven und Wagner zu kommen. —

Heutzutage unter den verwirrenden Verhältnissen unseres gesellschaftlichen Lebens, mit dem enormen Reichthum und der dichten, jeden Grad von Kultur und Nicht-Kultur besitzenden Bevölkerung, existiren gleichzeitig eine Menge zweideutiger Elemente, welche unvermeidlich sind. — Man hört viel Geistloses und Sentimentales in Kirchen und Konzerträumen; hier und da sogar wirklich gemeine Musik in Theatern und Musikhallen. Freie Konkurrenz in theatralischen Angelegenheiten hat eine grosse Menge schlechten Zeugs von Paris und anderswoher zugelassen, und vielleicht ist die Spekulation auf diese mehr oder weniger gemeinen Neigungen John Bull's in letzter Zeit allgemeiner denn je zuvor geworden. Trotzdem lebt aber das Wahre und Gute fort, und John bleibt hochherzig und intelligent wie immer. Er hat sich ehedem durch manchen Sumpfboden Bahn gebrochen; und er wird die der Pariser *opéra bouffe* nachgeahmten Extravaganzen, so wie seine zu Hause erzeugten schwächlichen Balladen, mit denen er zur Zeit liebäugelt, ohne weiteres bei Seite schieben, sobald man ihm etwas besseres bietet.

In vieler Hinsicht ist gerade jetzt zu befürchten, dass die englische Zivilisation alle Art Musik, gute, schlechte, oder gleichgiltige, zu hastig und ohne Auswahl in sich aufnehme. In der That hat das Verlangen nach Musik so sehr zugenommen, dass die niederen und die mittleren Klassen der Bevölkerung begierig nach jeder Novität greifen, wenn deren Vortrefflichkeit auch in Frage gestellt werden kann. Das stäte Wachsthum der kleineren Theater und *Musik-Hallen*, eine Art „Vergnügungen", deren Hauptstützen das *musikalische Possenspiel* und das *komische Lied*, beide unbeholfene Anwendungen oder Nachahmungen französischer Originale, sind, — ist gewiss ein grosses Unheil, andererseits aber ist es ebenso gewiss, dass diesem Unheil die Waage gehalten wird. Von einem Ende des Landes nämlich bis zum anderen, von Cornwall bis zu den Hebriden, wie auch in der Hauptstadt, existiren und vermehren sich fortwährend zahllose Chorgesangvereine. Die Musiker des Kontinents haben keinen Begriff von der vielfachen und guten Wirksamkeit dieser im Stillen von englischen Musikern und Dilettanten vollbrachten Arbeit. Betrachten wir z. B. die Gesangvereine in Wales: es ist ihnen hoher Ernst mit ihrer Musik, und ihre Versammlungen sind nichts weniger als *Tanzkränzchen* oder bequeme *Heirathsbureaux*, wie diess anderswo der Fall sein soll. Die Behauptung, dass sich im Vereinigten Königreiche fünfzigtausend Männer und Frauen finden würden, die vereinigt die Chöre des *Messias* ohne Probe singen könnten, ist keineswegs übertrieben. So erscheint der Chorgesang unter den „Dissenters" und niedereren Mittelklassen als eine unbewusste Reaktion gegen das viele Hässliche und trocken Langweilige in ihren täglichen Beschäftigungen und die geistig enge und dumpfe Atmosphäre, in welcher sie leben, vielleicht auch gegen die kahle Steifheit ihres Gottesdienstes. Sie singen hauptsächlich Händel und Mendelssohn, jetzt auch Bach; und wer weiss, ob nicht binnen Kurzem die Passion, die H-moll-Messe, ja selbst die Missa Solemnis ebenso gang und gäbe bei ihnen sein werden, als der Messias?

Denken wir an das ununterdrückbare Pianoforte, welches sich in jedem Haushalt findet, dessen Bewohner es bestreiten können. Man hat Beethoven und Mozart'sche Klaviermusik allgemein angenommen. Der Absatz Beethoven'scher Sonaten ist enorm; und was die höheren Gesellschaftsklassen betrifft, so kann der Unterzeichnete aus eigener Erfahrung bezeugen, dass die Ausführung Beethoven'

scher Werke durch viele junge englische Damen derart ist, dass man hinsichtlich des Styls und des Geistes vergeblich eine ebensolche in manchem berühmten *Konservatorium* suchen kann. Und es wird nicht lange dauern, bis die jüngeren Herren aus guten Familien Aehnliches leisten werden; denn auch bei ihnen haben schon schnelle Veränderungen zum Guten stattgefunden. In den grossen Schulen Eton und Harrow, wo bei der vorigen Generation ein musikalischer Knabe als verweichlicht angesehen ward, giebt es jetzt eine genügende Anzahl von Musiklehrern, und ein grosser Theil der Knaben treibt enthustiatisch Musik. Von Cambridge und Oxford lässt sich dasselbe berichten; es ist merkwürdig, dass in den Wagner-Konzerten, oder wenn Beethoven's spätere Quartette in St. James aufgeführt werden, die *neunte Symphonie* im Crystal-Palace, *Lohengrin* in *Convent-Garden* oder *Drury Lane,* und in den jährlichen Aufführungen von Bach's hoher *Messe* seitens eines herrlichen Chors von Liebhabern, ein grosser Theil des Publikums aus Mitgliedern der Universitäten besteht.

Nichts kann die willige Aufnahme übertreffen, welche ein englisches Publikum wahrer Musik zu Theil werden lässt. In einem der Nachmittag-Konzerte in der riesigen Arena der Albert-Halle horchten sechstausend Personen einem Fragment der Liebesscene aus dem zweiten Akt von *Tristan.* Wohl kaum mehr als sechzig der Anwesenden hatten je einen Takt des Werkes gehört, oder wussten überhaupt etwas von seiner Existenz. Es herrschte eine Art religiöser Stille, und als der letzte Akkord verklungen war, brach ein erschütternder, unwiderstehlicher Beifallssturm los. Wir glaubten in Bayreuth zu sein, wo ein ähnlicher Sturm nach dem Walkürenritt ausbrach, und dachten mit Verwunderung darüber nach, wie wohl ein *„gediegenes deutsches Publikum“* in einem typischen deutschen Konzertsaale über Tristan und Isolde gestaunt hätte! und ob nicht vielleicht einst der Meister eine Antwort von London auf seine sonderbare Frage: *Was ist Deutsch?*, die er stellte, als sein Lohengrin den Enthusiasmus der Italiener in Bologna erweckte, und er sich des damaligen traurigen Schicksals des Tristan in Deutschland erinnerte, — erhalten würde? Hier bei Engländern mit kräftig schlagendem Herzen und klarem Kopfe findet sich ein wahrhaftiger Enthusiasmus; und hier, auf der Basis einer gründlichen, klassischen Erziehung, kommt der deutsche Musikgeist in Berührung mit dem englischen Kulturgeist. Es sind alte Freunde, die sich schon oft in anderer Gestalt begegnet — als der junge Goethe Shakespeare studirte, und später Scott und Byron las — als Coleridge den Wallenstein, Shelley den Faust, und Carlyle den Wilhelm Meister übersetzte.

Schopenhauer sagt einmal, die Natur habe Goethe hervorgebracht, scheinbar als Gegengewicht für Kant, dessen einzige Last die deutsche Humanität erdrückt haben würde. Ebenso könnten wir in England sagen, die Musik sei entstanden, um die Welt zu erleuchten, da ihr Anblick ohne dieselbe fast unerträglich wäre. Und gewiss erscheint gerade in England das moderne Leben in mancher Hinsicht am meisten getrübt. Betrachten wir die Industrie in unseren Fabrikstädten; beobachten wir die von Arbeitern bewohnten Stadttheile in London; werfen wir einen Blick in das Innere der Läden in der ärmeren Umgegend; betreten wir ein religiöses Versammlungshaus und merken wir auf den Ort, die Gesichter der Anwesenden und die Worte des Predigers; — blicken wir in eine den religiösen Angelegenheiten einer besonderen Sekte gewidmete Zeitung — und wir werden überzeugt sein, dass diese Leute die Musik annehmen müssen, wenn auch nur als Vertheidigungsmittel, und dass sie sich daran halten werden, wie ein in einem Meer von Hässlichkeit Ertrinkender. Auf der entgegengesetzten Seite der gesellschaftlichen Stellung, wo der während mehrer Generationen ange-

häufte Reichthum eine natürliche, betitelte oder unbetitelte Aristokratie gebildet, deren üppige Gewohnheiten ihnen eine vielleicht zu grosse Verfeinerung der Gefühle und Sitten verliehen hat, scheint eine männliche heroische Musik ganz besonders von Nöthen. Die in ihrer Art achtbare Musik, welche bis jetzt diesen Theil der englischen Gesellschaft berührt, dient eigentlich als sanftes Opiat oder als Extra-Gewürz des Theetisches. Lassen wir hier einmal anstatt der *Lieder ohne Worte* und der *Promenades d'un Solitaire* Beethoven ertönen, die C-moll-Symphonie die schlummernden Geister wecken, — wie diess jetzt anfängt, zu geschehen, — und wir werden bald den *delicate-handed, dilettante priest* aus Tennyson's *Maud* neu belebt und verwandelt sehen. Und wenn, wie Schopenhauer uns lehrt, der Musiker die höchste Weisheit in einer seinem Verstande unbegreiflichen Sprache ausdrückt, dürfte es vielleicht nicht so thöricht sein, die utilitaristische Philosophie Englands mit ihrem *„grössten Glück für die grösste Anzahl"* als eine Auslegung anzusehen, zu welcher die *A-dur-* oder Pastoral-Symphonie als Text dienen könnte. Und wenn späterhin dieser Text ideellere Auslegungen, als die von dem laufenden Materialismus oder Utilitarianismus gelieferten, hervorrufen sollte — würde das zu bedauern sein?

Der chaotische, aber, wie gesagt, zum Besseren sich hinneigende Zustand, in welchem sich die Pflege der Musik in England befindet, erscheint natürlich noch chaotischer, wenn wir die Aufwallung in Betracht ziehen, welche heute alle berufsmässigen Musiker bewegt. Unter unseren jüngeren Musikern giebt es in der That wenige, die nicht irgendwie von den mannigfaltigen Antrieben, welche in Bayreuth ihren Herd haben, berührt werden. Ihr geistiger Horizont hat sich hierdurch erweitert; sie sind nicht mehr „blos Musiker"; und mit der Zeit wird sich diess auch in der Art und Weise ihrer Musik zeigen.

Dass das technische Können der englischen Musiker vollkommen demjenigen ihrer Mitbrüder des Kontinents Stand hält, ist zur Genüge bewiesen worden, als die 200 Mitglieder des sog. *Fest-Orchesters* der Albert-Hall von allen Ecken und Enden aus London zusammenberufen wurden. Es war anfangs Mai, eine Zeit, wann die beiden italienischen Opern, sämmtliche Theater, der Crystall- und Alexander-Palast, die philharmonischen Gesellschaften etc. in voller Thätigkeit sind, so dass man annehmen könnte, jeder taugliche Künstler des Landes sei mit den Pflichten seines Berufs beschäftigt. Wohlan, mit einiger Mühe wurden die zweihundert Künstler gefunden — Eingeborene des Landes zum grössten Theil — und sie spielten die schwierigsten Stellen aus dem *Ring des Nibelungen* in einer Weise, die des Meisters Beifall zu wiederholten Malen hervorrief. Die Thatsache bedarf keiner Auslegung; und andere Thatsachen, welche einen ähnlichen, hochrühmlichen Durchschnitt technischer Leistung beweisen, können leicht betreffs unserer Solo- und Chorsänger, Orgel- und Klavierspieler etc. angeführt werden.

Das Unerfreuliche der Sache jedoch ist, dass so viel künstlerische Fähigkeit, aus Mangel eines geeigneten Wirkungskreises, verloren geht; es fehlt uns ein Mittelpunkt, eine Muster-Anstalt, welche ein ideelles Beispiel gäbe, und nicht fortwährend zwischen einem und dem anderen Mittel schwankt, um ihr Ziel zu erreichen. *Wir sind keinen Augenblick von der Rücksicht auf rasche finanzielle Erfolge unabhängig.* Diess ist unser Schade!

Der Handelsgeist ist immer bereit, Alles zu schänden, was ein Musiker hier öffentlich unternehmen mag. Die unheilvolle Frage: *wird es genügend bezahlt werden, wird es sich halten,* taucht überall auf. Mit Recht hält der Engländer jeder geschäftlichen Unternehmung diese Frage als Probirstein entgegen, es scheint ihm aber bis jetzt nicht eingefallen zu sein, dass ein solcher Probirstein der Kunst gegenüber nichts taugt. So kommt es, dass, ungeachtet aller Fähigkeit und

Energie, welche unsere Musiker so häufig zeigen, und aller Intelligenz und Sympathie unserer Laien für wahre Musik, wir dennoch immer wieder bei dem Satz anlangen: *Wir sind durch die Geldfrage gelähmt.* Und es erscheint unmöglich eine Bahn durch diesen schmählichen Stand der Dinge zu brechen, bis die ganze Nation zur Erkenntniss der Thatsache kommt, dass Musik und Geld sich nicht nach Belieben vertauschen lassen.

Wir haben im vergangenen Frühling die Künstler der *Comédie Française* hier gehabt, und waren von ihren in allen Einzelheiten korrekten Vorstellungen ganz bezaubert; wobei wir nur beklagten, dass unsere besten Schauspieler, deren Begabung und Kenntnisse keineswegs denjenigen unserer französischen Gäste nachstehen, unfähig seien, uns etwas zu bieten, was deren festem, gleichartigem Styl nahe kommen könnte. Doch unserer Gewohnheit gemäss waren wir geneigt, den bedeutenden Punkt zu ignoriren, dass die *Comédie Française* beabsichtige, die französische Kunst von ihrer besten Seite darzustellen, und dass sie folglich nicht profitirt, es nie gethan hat, und nicht die Absicht hat, zu profitiren!

Die Londoner Aufführungen der Comédie Francaise waren wohl von finanziellem Erfolg begleitet; doch war diess ein glücklicher Zufall, der das Wesen der Institution nicht berührt, von welcher wir wissen, dass sie praktisch unabhängig von den Schwankungen des Pariser Geschmackes ist. Leider ist es nie die Gewohnheit der britischen Regierung gewesen, künstlerischen Institutionen irgend welcher Art eine Unterstützung zu gewähren, und es wäre thöricht, auf einen Wechsel der Politik in dieser Hinsicht zu hoffen. Wahr ist es jedoch, dass private Hilfsquellen in England ergiebig genug sind, um für die Musik und die Bühne das zu thun, was die Regierungen unserer Nachbarn so gut für das *„Théatre Français“* gethan haben, wenn nur die dringende Nothwendigkeit eines Vorgehens nach dieser Seite hin einmal klar gefühlt und eingesehen werden möchte.

Einem Engländer, der die Musik liebt, ist mit einem Hinweis auf musikalische und theatralische Dinge in Deutschland nicht leicht beizukommen. Er ist keineswegs geneigt zu glauben, dass eine Nachahmung des deutschen Theater- und Konzertwesens für England von Nutzen sein könnte. Hat er eine Zeitlang in einer grösseren deutschen Stadt gelebt, so ist er überzeugt, dass die Geldunterstützung, welche die deutschen Fürsten und Stadträthe ihren Theatern verleihen, die Aufführungen von Schauspielen wenig bessert, und diejenigen von Opern unter dem Durchschnitt dessen lässt, was er selbst, bei einer privaten Unternehmung, für sein Geld in London erhält. — Auch scheint es ihm, dass die deutsche Bühne an einem wirklichen Ueberfluss von Aufführungen leidet, und er kann es nicht einsehen, wie man es zu Stande bringt, das Repertoir so unaufhörlich auf und abzuwinden und zu verändern, ohne den Athem zu verlieren. Was Konzerte betrifft, so wird er nicht zugeben, dass solche in der Regel in London schlechter als anderswo seien, und er weiss ausserdem, dass jeder einzelne auswärtige Spieler oder Sänger, worin auch sein persönliches Talent bestehen möge, gewiss einmal nach London kommen wird, wäre es auch nur um Guineen zu sammeln, und hernach den Ort zu schmähen, wenn er keine gefunden. — Allem dem kann unser einer nur beistimmen. — Aber wenn wir schliesslich auf Bayreuth weisen und versuchen, Sympathien für die dort verkörperten, hohen und uneigennützigen Absichten anzuwerben, dauert es gewöhnlich einige Zeit, bevor der Engländer fasst, was überhaupt gemeint sei. — Er versucht, einen Schimmer des *„deutschen Geistes“*, welcher, wie man ihm sagt, seinen idealen Ausdruck auf der Bayreuther Bühne gefunden hat, zu erhaschen; und er denkt unwillkürlich an eine Mystifikation. — Er erklärt sich zunächst den deutschen Geist in der Gestalt des Reiches unter einem preussischen Helm, und kann nicht absehen, wie diese Erscheinung

sich bei den Tönen des unsichtbaren Orchesters bewege. Die Vogelscheuchen der Presse und des öffentlichen Verkehres beunruhigen ihn weniger: er weiss, *diese* werden kaum Zutritt zum Theater auf dem Bayreuther Hügel begehren; was giebt es aber weiter? so fragt er. — Die Universitäten, Theater und Konzerträume; etwa die Biergärten? — Wir müssen ihm nun bedeuten, dass der von uns gemeinte deutsche Geist in den Werken der grossen deutschen Männer zu suchen ist; dass derselbe wirklich in dem Herzen der Nation lebt, obgleich er in der Oeffentlichkeit gewöhnlich unter seltsamen Verkleidungen und Entstellungen erscheint, und seine Stimme sich beinahe in dem Lärm des Tages verliert; dass er einst unter Martin Luther's Kappe und Sebastian Bach's Perrücke wohnte, auf der Stirn Kant's und Schopenhauer's leuchtete, aus den Augen Schiller's und Goethe's strahlte, und in Beethoven's Symphonieen ertönt; dass die deutsche Nation einen Theil ihres Berufes erfüllte, einen andern vergass, und den Rest sorglos überging; und schliesslich, dass er von Neuem seine Flügel unter der Leitung des deutschen Meisters in Bayreuth zu einem weiten Fluge ausbreitet.

Engländer wie Franzosen sind gewöhnt, so wenig Widerspruch zwischen dem Durchschnitt der Kultur der Nation und den Tendenzen ihrer Haupt-Vertreter zu sehen, dass es ihnen besonders schwer fällt, sich zu vergegenwärtigen, wie umgekehrte Verhältnisse in Deutschland mit Gewalt eine ideale Neigung in den besten Gemüthern hervorbringen, und diese veranlasst, Typen der Kunst zu erfinden, welche *rein menschlich* und frei von jeden spezifisch nationalen Formen doch so wahrhaft deutsch wie *Faust* oder die *neunte Symphonie* sind. Und ein weiterer Schritt fällt noch schwerer; denn es wird nöthig zu bekennen, dass die Pflege solch rein menschlicher Ideale in der deutschen Poesie und Musik von höchster Wichtigkeit für *alle* Menschen ist, und dass sie besonders eine Nation betrifft, die mit Deutschland so nahe verwandt ist, wie England.

Nach einer solchen Auslegung kann man dann auf einfachere Weise den Schluss finden; nämlich dass das Beste, was Deutschland jetzt bietet, Musik ist; dass das von dieser Musik durchdrungene moderne Drama eine ungeahnte Höhe in Bayreuth erreicht hat; und dass die dortigen Aufführungen bestimmt sind, einen *wahren Styl* für eine entsprechende Ausführung der deutschen Werke idealer Richtung festzusetzen und zu erhalten; dass endlich, gleichwie in der Kunst ein einziges erfolgreiches *Beispiel* mehr werth ist, als aller theoretische Unterricht der Welt, die dort aufgestellten praktischen Beispiele Keime vorstellen mögen, welche gute Früchte in allen Theilen Europa's und jenseits des Meeres tragen werden, wenn man sie nur verständig pflegt und ungehindert wachsen lässt. Oder, da ein Engländer stäts eher bereit ist, mit Menschen als mit allgemeinen Dingen zu sympathisiren, so sei ihm dieses gesagt: Hier ist der erste schöpferische Künstler des 19. Jahrhunderts, welcher immer von Neuem bewiesen hat, dass er die vollste Fähigkeit besitzt, dramatisch-musikalische Aufführungen, so staunenswürdig wie seine eigene schaffende Kunst, zu organisiren; er stellt seine Zeit und Energie zur Verfügung, um der musikalischen und dramatischen Welt hohe Beispiele darzubieten; wollen wir ihn nicht beim Wort nehmen, und ihn mit unserer ganzen Kraft und Macht unterstützen? —

Die Strecke von London nach Bayreuth ist nicht gross: und es kann geschehen, dass viele unter uns bald dahin pilgern, wie einst einer meiner Freunde, welcher den Bühnenfestspielen 1876 beiwohnte, ohne recht zu wissen was er thue, und welcher berichtete, es sei ihm zu Muthe gewesen, gleich Saul, dem Sohne Kis, der da auszog seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.

Edward Dannreuther.

Takte aufgehoben wird, während die Rückkehr zum Anfang die Empfindung einer unausgefüllten Lücke erzeugt und, auf mich wenigstens, wie ein kaltes Sturzbad wirkt, nach dem gewaltigen Aufschwunge, den der Komponist, und wir mit ihm genommen.

Aber hat nicht Beethoven das Wiederholungszeichen eigenhändig hingeschrieben, und hat er nicht, namentlich während seiner letzten Schaffenszeit, durch die bis ins Kleinste gehende Genauigkeit seiner Bezeichnung hinlänglich bewiesen, dass er sich der Bedeutung seiner Vorschriften, also auch der Wiederholungszeichen, völlig bewusst war? Diese Frage ist keineswegs unbedingt zu bejahen; denn der Genialste, mag er sich noch so hoch *über seiner Zeiten Lauf* erheben, er berührt doch wenigstens mit einem Theile seines Fusses die Erde. Die Thatsache, dass ein künstlerischer Revolutionär von Beethoven's grosser Art sich nicht zu dem Gedanken erheben konnte, die Form der italienischen Oper zu zerbrechen, lässt klar genug erkennen, dass auch in ihm etwas von dem *Kinde seiner Zeit* vorhanden war, und wie seine Fügsamkeit in diesem Falle unsere Verehrung für ihn nicht vermindern kann, so wird durch die Annahme, er habe sich bezüglich der Wiederholungszeichen dem herrschenden Brauche ohne besonderes Kopfzerbrechen in jedem einzelnen Falle angeschlossen, seine künstlerische Persönlichkeit noch weniger berührt. Ueberhaupt scheint mir die erwähnte ängstliche Genauigkeit der Beethoven'schen Vortragsbezeichnung mit seiner schöpferischen Thätigkeit nichts gemein zu haben; der Grund dafür dürfte vielmehr in einer Art Verzweiflung des Komponisten über die Schwächlichkeit der ihn umgebenden Generation ausübender Künstler — das Schuppanzigh'sche Streichquartett ausgenommen — zu suchen sein. Schon seit langer Zeit war das Vertrauen des schaffenden Tonkünstlers in die Fähigkeit der Ausführenden mehr und mehr geschwunden; die der Improvisation nahestehende Kunst, aus einer einzigen vom Komponisten vorgeschriebenen Stimme ein polyphones Musikstück zu entwickeln, war seit den Zeiten Bach's und Händel's vernachlässigt, und bald nach dem Tode dieser Meister erschienen Emanuel Bach's *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (1759) und vernichteten vollends die Selbständigkeit des Virtuosen, dem bis dahin in den zu variirenden *Reprisen* Gelegenheit gegeben war, seine künstlerische Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Nunmehr sah sich die klavierspielende Welt zum ersten Mal des selbständigen musikalischen Reproduzirens überhoben, wodurch begreiflicherweise dem Dilettantismus ein weites Feld der Bethätigung eröffnet war — diess übrigens ganz im Sinne des Autor's, der in seiner Vorrede zum genannten Werke mittheilt, er habe *vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht*, *die wegen gewisser Jahre und anderer Verrichtungen nicht mehr Gedult und Zeit genug haben*, *sich besonders stark zu üben*. Unter den späteren Meistern erlitt die Freiheit des ausübenden Künstlers folgerichtiger Weise immer grössere Beschränkung, und Beethoven hob sie ganz und gar auf, indem er seinen gewaltigen Willen nicht nur in jeder Note sondern auch in jeder Nuance dem Darsteller gebieterisch kund that. Doch

dürfen wir, wie gesagt, das Verfahren des alternden Künstlers, den Spieler Takt für Takt am Gängelbande zu leiten, nicht eigentlich als einen Theil seines schöpferischen Wirkens auffassen, sondern vielmehr als einen Beweis des Misstrauens gegen die mit Aufführung seiner Werke betrauten Kräfte. Hätte er musikalische Interpreten von dem Werth eines Richard Wagner oder eines Franz Liszt zu seiner Verfügung gehabt, so würde er es sicher für überflüssig gehalten haben, nicht nur Wiederholungszeichen und Nuancen, sondern selbst Tempo, Takt und Tonart hinzuzuschreiben; denn alles dieses hätten jene, vermöge der ihnen eignen intuitiven Kraft, mit unfehlbarer Sicherheit auch ohne schriftliche Anweisung getroffen.

Noch mehr als der äussere Bau des Theiles, seine grössere oder geringere Ausdehnung, fällt seine innere Beschaffenheit, sein Charakter, bei der Frage nach Zulässigkeit der Wiederholung ins Gewicht. Kommt in ihm ein bestimmter dichterischer Inhalt oder eine dramatische Stimmung zum Ausdruck, so halte ich mit Praeger die Wiederholung für durchaus verwerflich. Wie er fühle auch ich mich verletzt, wenn ich im ersten Satze der Beethoven'schen C-moll-Symphonie nach Ablauf einer bestimmten Frist das „Schicksal" zum zweiten Mal an die Pforten pochen höre, wiewohl ich seine Parallele dieser Wiederholung mit dem „Wünsche Ihnen wohl zu ruhen" des Barbier unpassend grausam finde. Ebenso unangenehm berührt mich die Wiederholung gewisser musikalischer Scherze, wie der Vogelstimmen im zweiten Satze der Pastoralsymphonie, wie des, geradezu auf die Lachmuskeln des Zuhörers berechneten, liebenswürdig-komischen Schlusses eines gewissen Haydn'schen Streichquartetts. Die köstliche Wirkung derartiger Einfälle wird durch die Wiederholung nicht nur abgeschwächt, sondern geradezu aufgehoben, genau wie bei der Erzählung einer ergreifenden Scene oder einer komischen Anekdote, die wir unmittelbar darauf zum zweiten Mal hören müssen. Ganz anders verhält es sich mit Musikstücken von vorwiegend lyrischem Charakter, wie z. B. Beethoven's F-dur-Symphonie (Nr. 8). Hier ist aus aesthetischen Gründen nichts gegen die Wiederholung einzuwenden, und ich würde bei einer Aufführung auch vor Eingeweihten nicht gegen dieselbe protestiren.

Schliesslich dürfen wir aus dem wiederholten Auftauchen der hier besprochenen Frage wohl mit Recht folgern, dass die Gesetze der musikalischen Symmetrie sich in dem Maasse verändert haben, wie die Instrumentalmusik aus dem Kindheitsstadium des vorwiegend sinnlichen Tonspieles in das reifere Alter der Programm-Musik getreten ist, und dass die neuen Gesetze auch den ältern Meistern gegenüber zur Anwendung kommen müssen, sofern sich in ihren Werken — wie diess ja bei Beethoven bereits in seiner mittleren Periode der Fall — die neue Richtung ankündigt. Dem Vorwurfe der Pietätlosigkeit werden wir dabei nicht entgehen, doch wollen wir ihn gelassen hinnehmen; denn es giebt wahrlich noch ganz andere, wichtigere Pflichten der musikalischen Pietät zu erfüllen, als die an gewissen Stellen beliebte buchstäbliche Interpretation unserer Meister, und diejenigen, welche über dem

einseitigen Beethoven-, Bach- und Händel-Kultus nach rückwärts und nach vorwärts zu schauen verlernt haben, thäten gut, die Augen bei Zeiten zu öffnen, weil sie andernfalls eines Tages die Erfahrung machen könnten, dass die von den Vätern ererbten Schätze sich über Nacht in taubes Gestein verwandelt haben, und die lebensvollen, blühenden Gebilde unserer grossen Tondichter zu Mumien erstarrt sind.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

VI.

Zur Philosophie des Militarismus.*)

Das Februarheft der *Revue de droit international* veröffentlicht einen Brief des Grafen Moltke, worin dieser grosse *Schlachtendenker*, von anderen Aeusserungen abgesehen, über Werth und Bedeutung des Krieges sich folgendermaassen auslässt:

*) Wir wünschen den obigen Artikel unseres verehrten Mitarbeiters von unseren Lesern durchaus im Sinne der Tendenzen unserer „Blätter" aufgefasst hoffen zu dürfen. Unsere Kritik wendet sich nie gegen Persönlichkeiten, und sie beurtheilt die Dinge nicht nach ihrem Werthe für eine gegenwärtig geltende, sie umgebende und bestimmende Komplikation sachlicher und ideeller Verhältnisse. Wir wollen nicht, gleich der Tagespresse, womöglich miteingreifen in das sozialpolitische Getriebe der Zeit, um es mit seinen eigenen Mitteln zu beeinflussen. Wir reden zu *Menschen*, welche sich noch etwas Anderes fühlen als Bürger ihres Staates und Kinder ihrer Zeit; und wir wollen auf die Herzen und die Charaktere dieser Menschen einwirken, um Gefühle und Ideen in ihnen Wurzel schlagen zu lassen, welche heut noch von der herrschenden Wirklichkeit erstickt oder unterdrückt, vielleicht dereinst durch ihr blosses Vorhandensein unmittelbar mitwirken werden an dem Aufbau einer sittlichen und friedlichen Kultur der Zukunft. Wir wissen sehr gut, dass auf dem Boden der heutigen, von Jahrhunderte langem Geschichtsverlaufe herbeigeführten Gegenwart Dasjenige, was man „Militarismus" zu nennen pflegt, in seiner reinen Form, d. h. als die *deutsche Heereskraft* mit ihrem Offizierstande, uns Mitlebenden etwas in seiner Art Vorzügliches an besonnener Organisation und moralischem Bewusstsein aufweist, wie wir es auf vielen anderen, uns vertrauteren Gebieten des Volkslebens mit Schmerzen zu vermissen haben. Aber diess gilt eben nur unter der Voraussetzung des ganzen Kulturstandes, unseres Landes nicht nur, sondern aller europäischer Grossmächte, wodurch solche kriegerischen Elemente mit Nothwendigkeit in den Vordergrund gedrängt werden mussten. Mit derjenigen idealen Kultur einer edelen, reinen, sittlichen Menschlichkeit in *echt-christlichem* Sinne, welche wir mit tiefstem Ernste auffassen wollen, hat solches gerechtes Abwägen des Besser und und Schlechter in unserer heutigen geschichtlichen Epoche nichts zu thun. Wir bezeichnen mit allen unseren Versuchen nur einzelne Punkte, an welchen man erkennen lernen möge, was unserer Zeit an derjenigen Kulturform fehlt, welche wir uns schliesslich doch nur aus einer Wiedererstehung einer wahrhaftigen Religion ermöglicht denken können. — Uebrigens hat auch Graf Moltke selbst in einem vor einem Jahre veröffentlichten Briefe, im Gegensatze zu seiner obigen Aeusserung, es ausgesprochen: wir könnten ein Friedenszeitalter nicht eher erhoffen, bis nicht die Menschheit durch gründliche sittlich-religiöse Bildung zu der allgemeinen Ueberzeugung gelangt sei, dass der Krieg für jedes Volk und zu jeder Zeit ein furchtbares Unglück ist. — (Vergl. R. Wagner, Religion und Kunst; Bayr. Bl. 1880. S. 290.) D. Red.

„Der ewige Friede ist ein Traum, und zwar nicht einmal ein schöner Traum. Der Krieg ist ein Element der von Gott eingesetzten Ordnung. Die edelsten Tugenden des Menschen entfalten sich daselbst: der Muth und die Entsagung, die treue Pflichterfüllung und der Geist der Aufopferung; der Soldat giebt sein Leben hin. Ohne den Krieg würde die Welt in Fäulniss gerathen und sich in Materialismus verlieren."

Da hätten wir's also: der Krieg stammt von dem *lieben Gott!* Befremdende Erklärung aus dem Munde eines Mannes, der doch sonst als ein rechtgläubiger Christ gelten will, und der also sein Urtheil auf die christliche Weltansicht stützen müsste, die dann selbst wieder aus der Bibel zu entnehmen wäre. Nun ist aber nichts gewisser, als dass nach christlicher Weltansicht der Krieg lediglich nur für eine unvermeidliche Folge der aus dem Sündenfall entsprungenen allgemeinen Zerrüttung gelten kann, demnach keineswegs als das sein Sollende, vielmehr als das nicht sein Sollende. Sprach Gott nach der Genesis zu dem ersten Menschenpaar: *Erfüllet die Erde und machet sie Euch unterthan*, war damit noch lange nicht der Krieg in Aussicht gestellt, noch weniger angeordnet. Der Dekalog weiss auch nichts davon, er sagt hingegen: *Du sollst nicht tödten*. Und was berichtet gar das Evangelium? *Friede auf Erden*. — Damit verkündeten die himmlischen Heerschaaren die Geburt des Heilandes, und *Friede sei mit Euch* war der apostolische Gruss. So hat denn auch die christliche Kirche, obwohl sie sich oft den Gewalthabern nur allzu willfährig erwiesen, bis jetzt sich doch noch nicht dazu herbei lassen wollen, etwa die Fahnenweihe oder den Fahneneid mit der Würde eines Sakramentes zu bekleiden. Der Krieg gilt ihr nicht als ein Element der von Gott eingesetzten Ordnung, sondern nur als der menschlichen Ordnung angehörend.

Hatten zwar die Hellenen ihren Ares, so verehrten sie doch in demselben nicht die Gottheit als solche, sondern nur einen besonderen Gott, der ihnen bei weitem nicht der höchste war. In den Mysterien, wo die mythologische Religion sich vertiefte und reinigte, spielte dieser Gott überhaupt keine Rolle, in den Eleusinien deutete vielmehr alles auf Frieden, als die höchste Idee. Selbst im Frieden noch die Waffen fortzutragen, wie es doch für unsere Soldaten geboten ist, galt bei den Hellenen für barbarisch.*) Noch bemerkenswerther aber, dass die altpersische Religion die ausdrückliche Lehre enthielt: nach gänzlicher Besiegung des Ahriman sollte dereinst die ganze Menschheit eins werden und aller Streit aufhören. Offenbar eine Hindeutung auf den ewigen Frieden, der also schon dem Heidenthum als letztes Ideal vorschwebte, statt dessen unser christlicher Schlachtendenker in einem solchen Zustande, wonach es keinen Krieg mehr gäbe, nur einen, nicht einmal schönen, Traum erblicken will.

Es scheint aber wohl, als wäre man in gewissen politischen Kreisen wirklich in vollem Zuge, das Christenthum zu einer Art von *Militairreligion* machen zu wollen. Während der sogenannten Konfliktsperiode hat man ja gehört, wie pommersche Pastoren geradezu erklärten: wer gegen die Militärreorganisation sei, sei gegen Gott. Im Landtage liess ein pietistischer Major, als Regierungskommissarius, sich gelegentlich dahin aus: die Kadettenhäuser ruhten auf dem Glauben an den dreieinigen Gott, und wären dazu bestimmt, die Nation vor Entartung zu bewahren. Gehören demnach schon die Kadettenhäuser zu der von Gott eingesetzten Ordnung, um wie viel mehr das ganze Kriegeswesen!

*) Die *christliche* Mahnung wird uns im „Parsifal" durch Gurnemanz Worte: „Schnell ab die Waffen! kränke nicht den Herrn, der heute baar jeder Wehr sein heilig Blut der sündigen Welt zur Sühne bot!"

Diese kriegerischen Wortführer des Christenthums scheinen sich nicht überlegt zu haben, dass kaum etwas so geeignet sein dürfte, das Christenthum jedem religiös Empfindenden widerwärtig zu machen, als die Verquickung desselben mit einem solchen Militarismus! Das wahre Christenthum möchte vielmehr dahin wirken, dass der Militarismus je mehr und mehr in den Hintergrund trete; tritt er statt dessen in den Vordergrund, so kann das nur als ein Zeichen davon gelten, wie wenig wirklich noch das Christenthum in die Gemüther der Völker eingedrungen ist. Noch hat kein Rechtsphilosoph in dem Kriege etwas anderes finden können, als das unter Umständen unentbehrliche Mittel um das Recht zu schützen, oder um aus dem Zustande eines prekären Friedens zu einem gesicherten Friedensstand zu gelangen. Immer also bleibt *Friede* der Zweck, *Krieg* nur ein Mittel zum Zweck. Auch unsere Sprache weist darauf hin. Das Wort „Befriedigung" stammt von „Frieden"; der Krieg selbst kann nicht befriedigen, und doch strebt Jedermann nach Befriedigung oder prägnanter gesagt: nach *Frieden*. Das anerkannt, wird es folglich auch der Friedensstand sein, in welchem sich die edelsten Fähigkeiten der Menschen entfalten, nicht der Krieg, welcher allerdings einige Gemüths- und Geisteskräfte in höherem Maasse herausfordert als jener, immer aber bleibt er dabei mit dem Fluche behaftet, dass selbst die erhabensten Erscheinungen, die er hervorruft, oft nur allzu innig mit den Aeusserungen rohester thierischer Triebe verbunden sind. Denn der Krieg entfesselt die Bestie im Menschen, infolge dessen das wahrhaft Menschliche, und sagen wir zugleich das *Göttliche* im Menschen, im Kriege sich selten in *reiner* Gestalt zeigen kann. Darum hat auch das Schauspiel des Krieges für die eigentlich hohe Kunst nur wenig Anziehendes.*) Schlachtenbilder bezeichnen nicht den Gipfel der Malerei, und noch Niemand hat behauptet, dass Kriegsmärsche die höchste Leistung der Musik seien. Das Drama, welches die menschlichen Geschicke von einem höheren Standpunkte aus, als dem des alltäglichen Lebens, auffasst, und dieselben darnach darzustellen und dabei die innersten Tiefen der handelnden Persönlichkeiten zu erschliessen, zu allermeist berufen und befähigt ist, kann den Krieg fast nur als Staffage benutzen. Die wechselnden Scenen der Schlacht bedeuten ihm wenig, wo es vielmehr auf die innere Entwicklung der Charaktere ankommt. Das Epos, wenn es Kämpfe auf Kämpfe schildert, wird eben dadurch ermüden, wäre es selbst eine Ilias oder Aeneis. Geschichtswerke, die sich in detaillirten Kriegsberichten ergehen, bleiben nur für militärische Fachmänner von Reiz. So wenig ist der Krieg von allgemein menschlichem Interesse! Es bezeichnet deshalb entschieden eine Wendung zum Besseren, dass die Geschichtsschreibung, in welcher die Kriegsereignisse bisher einen so ungebührlich grossen Platz einnahmen, ihre Aufmerksamkeit mehr auf die gesellschaftlichen Zustände und auf die Kulturentwicklung zu richten beginnt. Und in demselben Maasse als man in dieser Richtung fortschreitet, wird auch die öffentliche Meinung, auf welche die Geschichtsschreibung von erheblichem Einfluss ist, sich energischer gegen den Militarismus erklären, als bisher erst geschah.

Nicht in dem Kriege als solchem liegt es, wenn er wirklich die Nationen aus moralischer Fäulniss herausreisst, und wenn

*) In der Plastik, in welcher das ethische Moment hinter dem reinkünstlerischen, bildnerischen zurücktritt, giebt der Kampf einen erwünschten Anlass zur schönen Darstellung des energisch bewegten menschlichen Körpers. Nichts desto weniger gilt die damit vorzüglich sich beschäftigende Relif-Plastik nicht für den höchsten Grad dieser zur freien Loslösung der typischen Individualgestalt bestimmten Kunst, welche übrigens für die moderne Zeit ausser Betrachtung kommt und überhaupt als *christliche* Kunst niemals den anderen Künsten gleich mächtig an die Seite treten konnte. D. Red.

er den Sinn für das Ideale weckt, sondern alles hängt dabei von den Motiven ab, welche zum Kriege antrieben. So hatten allerdings die Kriege von 1813 und 14 die deutsche Nation moralisch und geistig gehoben; eine solche nachhaltige Wirkung, auf Einzelne nicht nur, sondern auf die Nation als solche ist den neueren Kriegen kaum nachzurühmen. Unbestreitbare Dinge sprechen dagegen. Die Statistik weist einen erschreckenden Fortschritt der Kriminalität nach, und was den Sinn für das Ideale betrifft, davon zeigen unsere Kunstzustände wenig Tröstliches. In der evangelischen Kirche ferner klagt man über den Verfall der Religiosität; in der katholischen Kirche stände es vielleicht eben so, hätten nicht die Maigesetze — sehr wider Erwarten und Absicht — das katholische Bewusstsein um so mehr aufgerüttelt. Welch ein Unternehmungsgeist endlich durch die grossen Erfolge von 1870 und 71 angefacht war, davon zeugte das Gründerthum, welches fast unmittelbar darauf, und zu allermeist gerade in der Hauptstadt des neuen Reiches, wo ja die reinste Begeisterung herrschen musste, wie eine Sturmfluth hereinbrach, und doch zuletzt nur darauf hinauslief, dass man sich möglichst schnell bereichern wollte, wäre es auch durch Ueberlistung der eigenen Mitbürger. Da hatte der Krieg uns schön vor dem *Materialismus* bewahrt! Hineingestürzt bis über die Ohren, wäre richtiger gesagt.

Stellen wir doch die Frage ganz allgemein: wie sollten wohl die vielen um Handelsinteressen willen geführten Kriege dazu beigetragen haben, den Materialismus darnieder zu halten? Gilt es anstatt dessen politische Macht, — das ändert auch nicht gar viel; denn *money is power* auch für den Politiker, der ja stäts auch ein gut Theil „materieller" Interessen im Auge behalten muss. Darum liessen wir uns die Milliarden zahlen, die freilich hinterher wenig Segen gebracht haben.

Was bleibt nun wirklich noch haltbar an der Kriegsverherrlichung unsres Strategen?

Hat er vor Jahren einmal gesagt: was wir jetzt mit den Waffen gewonnen, das würden wir wohl noch ein halbes Jahrhundert lang mit den Waffen zu schützen haben, so warf das ein trübes Licht auf die europäischen Kulturzustände, und wahrlich, wir hätten dann die Reichslande theuer erkauft! Denn eine halbhundertjährige Kriegsbereitschaft ist nicht wohl zu denken, ohne einen üblen Einfluss auf den Geist und das Vermögen der Nation!

Es muss vielmehr darauf ankommen, die Reichslande noch durch andere Bande als blos eiserne an uns zu fesseln. Es wird noch vielmehr darauf ankommen, der ganzen europäischen Politik eine andere Richtung zu geben, als auf die blossen Machtinteressen. Um diess zu ermöglichen wird man aber von einer anderen Maxime ausgehen müssen, als der schon im alten Rom praktizirten: *si vis pacem, para bellum.* Eine Maxime, die eben dahin führte, dass der Janustempel fast niemals geschlossen werden konnte, bis der ganze *orbis terrarum* erobert war. Logischer, dünkt mich, wäre hingegen zu sagen: *si vis pacem, para pacem*, so gewiss als man, um ein Ziel zu erreichen, auch darauf hin arbeiten muss, nicht aber auf das Gegentheil davon. Und diese Maxime ist es, die einzig zugleich der christlichen Weltansicht entsprechen würde, nach welcher eben der Krieg kein Element der von Gott eingesetzten Ordnung bildet, sondern der Friede die gottgewollte Ordnung selbst ist.

Muss man gleichwohl Krieg führen, was freilich in dieser Welt, wie sie einmal ist, die *ultima ratio* bleiben wird, so ist dann gewiss ein vorbereitetes Heer und ein grosser Schlachtendenker von unschätzbarem Werth. Allein der Krieg bildet doch nur einen Ausnahmezustand, und von viel tiefer greifender, weiter reichender oder nachhaltigerer Wirkung erweist sich statt dessen dasjenige Denken,

welches sich auf die Verbesserung der öffentlichen Institutionen und Zustände richtet, als andererseits das Schlachtendenken, woraus allerdings im einzelnen Falle Sieg und Niederlage entsprangen, darüber hinaus für echte und grosse Kultur aber keine dauernde Wirkung weiter zu gewinnen war; wohingegen die Ideen eines Montesquieu und Adam Smith noch heute in unseren Staatsverfassungen oder wirthschaftlichen Gesetzen fortleben und fortwirken. Nun aber haben eben diese Ideen durch den Verlauf der Dinge selbst sich doch als unzulänglich erwiesen, und ihnen gegenüber sind seit St. Simon allmählich wieder neue Ideen hervorgetreten, welche auf die Begründung einer wahrhaft menschlichen Gesellschaftsverfassung und Völkerordnung hinzielen, und deren Fortbildung zu einem haltbaren und praktisch brauchbaren System von jetzt an die grosse Aufgabe geworden ist. Eine Aufgabe, deren richtiges Verständniss leider allen denjenigen von vornherein verschlossen bleiben müsste, für welche die Höhenpunkte menschlicher Entwicklung durch den Krieg bezeichnet wären. Denn diese Aufgabe läuft gerade darauf hinaus, dass statt der militärischen Organisation, die ursprünglich dem Feudalismus zum Grunde lag, vielmehr die Organisation der produktiven Arbeit in den Vordergrund träte, damit auch jeder Arbeit der verdiente Lohn zu Theil werde. Beides die unerlässliche Bedingung zur Begründung eines Friedensstandes, welcher der genannten Kriegsbereitschaft nicht bedarf, weil er durch die *Zufriedenheit,* welche daraus entspränge, zumeist schon sich selbst garantiren würde. Ist es doch fast nur eine Tautologie, dass mit der Zufriedenheit auch der Friede gegeben wäre. Und noch einmal gesagt: die Maxime, kraft deren einzig zu solcher Entwicklung zu gelangen wäre, und die für jeden gesunden Verstand schon durch sich selbst klar sein müsste, ist keine andere, als *si vis pacem, para pacem.*

Die hervorragenden Verdienste, welche sich Graf Moltke auf seinem eigensten Gebiete erwarb, stehen ausser Frage. Gilt er dabei persönlich als ein sehr humaner und — was ihn um so höher stellt — zugleich sehr anspruchsloser Mann, so ist es um so bedauerlicher, wenn ein solcher Mann sich zur Aeusserung von Ansichten hinreissen lässt, die mit der Humanität, geschweige gar mit dem Christenthum, unvereinbar bleiben, und eben um der Autorität seines Namens willen umsomehr der Zurückweisung bedürfen. Hüte man sich doch, rein menschlichen Dingen, und nicht einmal menschlich im besten Sinne, durch Berufung auf den lieben Gott eine höhere Weihe geben und sie somit der Kritik entziehen zu wollen; wenn irgendwo, so gilt hier die scharfe Unterscheidung: *„Gebt dem Kaiser was des Kaisers, und Gott was Gottes ist!“* —

Constantin Frantz.

VII.

Offenes Schreiben an den General-Intendanten der K. Preussischen Hoftheater, Herrn von Hülsen.*)

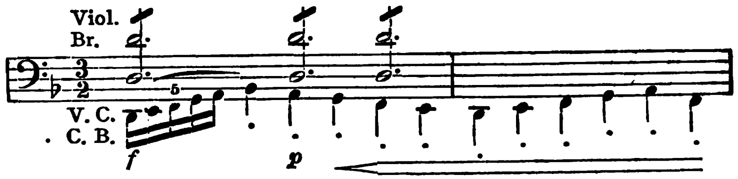
Hochzuverehrender Herr General-Intendant!

In der Nr. 17 der Berliner Zeitschrift *„Die Musikwelt"* steht die Erwiderung von Ew. Excellenz auf die von dem Redakteur des Blattes in einer vorherigen Nummer gegebene Erklärung betreffs des „Ring des Nibelungen" und seines Nichterscheinens auf der Berliner Hofbühne. Da diese Erwiderung mit Anführungszeichen umgeben und unseres Wissens nicht verleugnet worden ist, so nehmen wir an, dass E. E. den Gegenstand für wichtig genug erachten, um die in seinem Bezug gemachten Auslassungen aller Konfessionen in Betracht zu ziehen, und bitten wir uns dieselbe Aufmerksamkeit, welche E. E. Herrn Max Goldstein zu schenken die Gewogenheit hatten, als Wagnerianer ebenfalls aus.
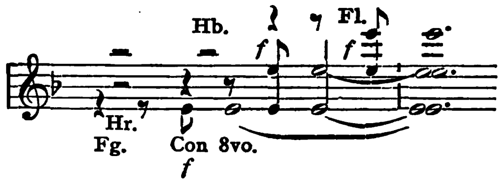
Was uns zu dieser Beantwortung Ihrer Erwiderung veranlasst, ist erstens der schlichte Ton derselben, welcher keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, dass E. E. unbedingt im Rechte sich fühlen; zweitens — und diess ist wunderlich genug —, dass E. E. gewissermaassen im Wagnerischen Sinne Recht haben. Betreffs der Schlichtheit wollen wir nur gleich nebenbei bemerken, dass dieselbe bei der Aufzählung der Theater, welche den Cyclus gegeben haben, sich uns ein wenig verschleiert hat: dass der Leipziger Direktor einen anderen Punkt als seine Stadt für die Aufführung wählen muss, ist denn doch eine etwas vague Insinuation; wäre die Unternehmung in Leipzig schlimm ausgegangen, woher nähme er den Muth zu einem so schwierigen Beginnen wie die Aufführung in Berlin? München und Mannheim gar nicht erwähnt zu sehen, machte uns stutzig; von letzterem Theater ist nachgewiesen worden, dass es mit „Rheingold" und „Walküre" gute Geschäfte gemacht hat, und man weiss auch, dass, wenn der „Ring" dort noch nicht vollständig gegeben worden ist, der Grund davon in Veränderungen im Theater-Comité zu suchen sei. München, würden E. E. uns wohl einwenden, kann, weil unter ganz besonderen Verhältnissen sich befindend, hier gar nicht in Betracht gezogen werden. E. E. meinten damit den huldvollen Ernst, mit welchem Seine Majestät der König von Bayern die Werke Richard Wagner's unter Seinen Allerhöchsten Schutz genommen hat. Aus Loyalität aber strömt kein Publikum fünfzehn Jahre lang in das Theater. Was hat nun der fürstliche Ernst in Wahrheit bewirkt? Dass der Geist der Aufführungen demjenigen der Werke am ähnlichsten ist, und während man behaupten darf, dass nirgends die Wagner'schen Werke so verstimmend und verstümmelt gegeben werden, wie in Berlin, kann man versichern, dass sie nirgends so viel Leben athmen und so nahe an ihre Verwirklichung streifen, wie in München, was denn auch den Zudrang des Publikums erklärt. Die Schlechtigkeit der Aufführungen, diess ist ein Punkt, auf welchen wir E. E. aufmerksam machen möchten, nachdem wir E. E. unterbreitet haben werden, worin Sie im Wagner'schen Sinne Recht haben.

---

*) Auch für diesen, *das Missverhältniss zwischen dem Künstler und dem Kunstbetriebe in unserer Zeit* drastisch charakterisirenden Brief gilt das in der Note zum vorigen „Beitrage" allgemein Bemerkte; der genannten Persönlichkeit durfte die Rolle des Adressaten in diesem Falle als einer (vielleicht noch zumeist edelmännisch gearteten) charakteristischen Verkörperung des Geistes jenes unleidlichen Missverhältnisses zuertheilt werden. Die *cursiv* gedruckten Stellen der ihm hier in den Mund gelegten Worte sind dem Referate der persönlichen Auslassung des General-Intendanten gegen seinen Interviewer M. Goldstein in dessen Journal „Die Musikwelt" entnommen. D. Red.



immer mit grösster Deutlichkeit vernehmbar werde. Scharf und bestimmt, mit schlagartiger Kraft mussten die rhythmischen Einsätze der Bläser



dazwischen fahren; ein besonderes Gewicht legte aber der Meister auf den richtigen Vortrag des plastischen Hauptthemas
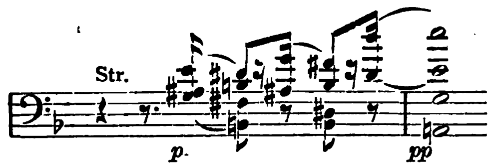


„Mit mehr Bewusstsein zu spielen!“ rief er wiederholt den Musikern zu (eine Forderung, die er später in gleicher Weise beim Walkürenritt wiederholte) und fügte die Vorschrift hinzu, dass besonders auf die hohen Noten des Themas das Schwergewicht der Akzentuirung fallen müsse. So von der ganzen Macht des persönlichen Willens erfüllt, dominirte diese urkräftig markige Tongestalt die wie wildes Sturmesheulen sie umsausenden, so kunstvollen Engführungen des Streicherchors mit sieghafter Gewalt. Nicht unerwähnt darf es bleiben, dass das *Staccato* in der zuletzt in's pianissimo verlaufenden Figur
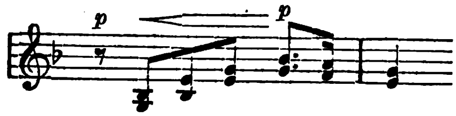


nicht spitzig, sondern gewichtig auszuführen war, eine Vorschrift, die für den Vortrag dieses Motiv's in dem ganzen Sturmbilde gilt.
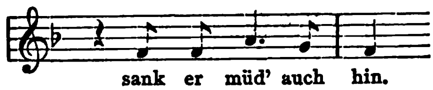
Der sich hieran anschliessende, Siegmund's Eintreten in Hunding's Hütte begleitende, Tonsatz war mit intensiver und schwerlastender Akzentuirung zu spielen, wodurch wir den Eindruck eines vergeblichen Ankämpfens gegen eine furchtbare Ermüdung empfingen. Besonders in den letzten Takten muss in der gedehnten Ausführung des *Ritardando* dieser Charakter hervortreten. Sehr langsam und ruhig (so dass sich die Sechzehntheilpausen besonders fühlbar machen) waren die Sieglinden's Nähertreten zu dem am Herde liegenden Siegmund begleitenden Takte
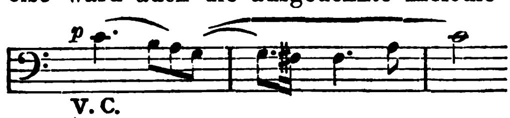


vorzutragen. Bei der Phrase



war das Tempo nur wenig zu beleben. Hier wie überall darf die bei Wagner nicht weniger häufig als bei Beethoven vorkommende Nuance eines ins piano auslaufenden Crescendo nicht ausser Acht gelassen werden. Bei den Worten *Noch schwillt ihm der Athem* beugt sich Sieglinde etwas zu Siegmund herab, und im Vortrage der so einfach und schlicht betonten Stelle *Muthig dünkt mich der Mann* durfte im vorletzten Takte



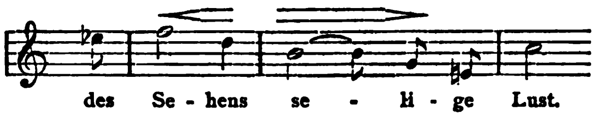
kein Schleppen stattfinden, wodurch ein falsch sentimentaler Zug hineinkäme. Nach Siegmund's hastig hervorbrechenden Ausrufen *Ein Quell! ein Quell!* hatte Sieglinde mit ihrer Antwort *Erquickung schaff' ich* rasch einzufallen. In dem jetzt die Aktion Sieglinden's — sie geht aus dem Hause und kehrt mit gefülltem Trinkhorn zurück — begleitenden Tonsatze war das Tempo nicht zu sehr zu beschleunigen und wiederum in den letzten Takten nur wenig zurückzuhalten. Bei aller innern Beseelung darf hier das persönlich subjektive Empfinden der Spieler kaum merklich werden. In der gleichen innig-schlichten Weise ward auch die ausgedehnte Melodie des Violoncello



vorgetragen, in deren letzten Takten zuerst der Zauber der Alles bezwingenden Liebesmacht mit leiser Mahnung unser Herz berührt.*) In dem Danke Sieg-
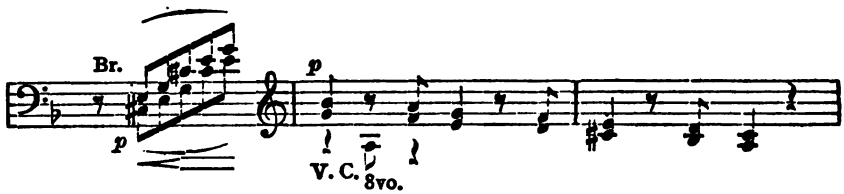
*) Ich muss hier noch auf eine besonders in der ersten und zweiten Scene hervortretende Styleigenthümlichkeit hinweisen. Es ist diess die Verbindung der Instrumentalmusik mit der stummen mimischen Aktion. In beiden gelangt ein im tiefsten Grunde der Seele wie schlummerndes Gemüthsleben zum Ausdrucke, das eben im Begriffe ist, ins Bewusstsein überzutreten. Noch hat die Macht herzbezwingender Leidenschaft nicht den Willen der handelnden Personen bewältigt; sie giebt sich daher nicht durch das Alles offenbarende Wort kund, sondern dringt nur wie unwillkürlich durch den Blick des Auges und den seelischen Ausdruck des Antlitzes hervor. Die Darsteller werden nun bei allen derartigen musikalisch-mimischen Stellen am Sichersten dazu gelangen, den jeweiligen psychischen Vorgang und seine stätige Entfaltung treu und mit dem Charakter der Naturnothwendigkeit wiederzugeben, wenn sie sich gewöhnt haben die begleitenden Instrumentalmelodieen innerlich gleichsam mitzusingen, wodurch dann jede Wandlung und jede Nuance dieser so intimen Seelenvorgänge sich wie von selbst in ihren Physiognomien ausprägen wird.

mund's für die gebotene Labung durfte bei der Stelle

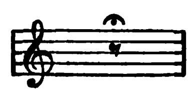


in dem An- und Abschwellen der Tonstärke wärmeres Empfinden hervortreten.
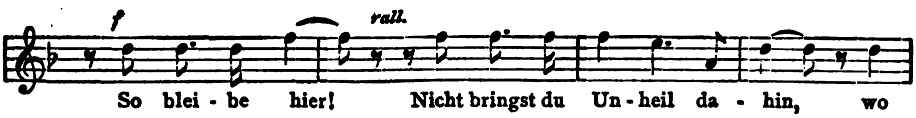
Auf Siegmund's im ernsten Tone kundgegebene Frage *Wer ist's, der so mir es labt?* will Sieglinde antworten, besinnt sich aber und hält schweigend inne. Dieser Seelenregung entspricht auf das Genaueste die mit einem crescendo aufsteigende Phrase
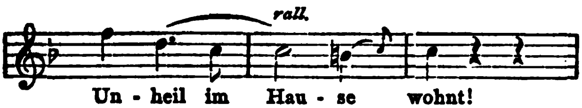


und das plötzlich eintretende piano. Das Tempo ist hier sehr langsam zu nehmen, so dass die wie stockenden Achtelpausen in ausdrucksvoller Weise wirken. Es ist, als wenn Sieglinde den Trieb sich über ein sie bedrückendes geheimes Weh auszusprechen mit raschem Entschlusse zurück dämmte. Bei dem nach den Worten *diess Haus und diess Weib sind Hunding's Eigen* eintretenden Halt
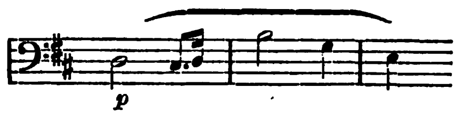


ward eine ziemlich lange Pause gemacht, indem hier nicht blos eine musikalische, sondern eine dramatische Wirkung beabsichtigt ist. Mit besorgter Hast tritt Sieglinde bei den Worten *die Wunden weise mir schnell!* näher an Siegmund heran. Der so süss innige und dabei zauberhaft anmuthige Instrumentalsatz in A-dur wurde mit schwebender Leichtigkeit ausgeführt; es ist eine sich selbst wie nicht kennende Gefühlsinnigkeit die in diesen Tonweisen hervortritt, wie überhaupt der eigenste Charakter des Styles der Musik in der „Walküre" darin besteht, dass ein im tiefsten Grunde sentimentalisches Empfinden auf durchaus naive Weise sich kundgiebt. Es braucht wohl kaum erst gesagt zu werden, dass diese besondere Eigenthümlichkeit auch den Grundzug des Styles der Ausführung bilden müsse. Grosse Sorgsamkeit verwendete der Meister auf jenen wichtigen Moment, der den Konzentrations- und entscheidenden Wendepunkt der ersten Scene bildet, wenn Sieglinde dem nach tiefen innern Seelenkampfe zum Fortgehen entschlossenen Siegmund zurückzuhalten sucht. Während Siegmund schnell und entschlossen zur Thüre schreitet, hatte Sieglinde in der Nähe des Baumes beim Tische zu stehen. In dem durch den Drang einer unsagbaren geheimen Noth ihr wie abgezwungen erscheinenden Ausrufe
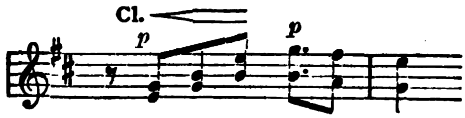




musste zuerst ein angstvoll gepresster Ausdruck liegen, und zwar verlangte der Meister hier ein rückhaltloses Hervorbrechen der ganzen elementaren Tongewalt des Organs. Bei den breit zu nehmenden Schlusstakten *wo Unheil im Hause wohnt!* wandelt sich diese gewaltsame Härte des Ausdrucks in ein klageerfülltes schmerzliches Erbeben. Sieglinde ist von ihrem eigenen Geständniss im Tiefsten erschüttert, mit der Hand rückwärts auf den Tisch sich stützend, hält sie ihren Blick immer auf Siegmund geheftet; erst, wenn sie ihren Ausruf vollendet, fährt sie erschreckt zusammen und wendet sich ab. Der nach Siegmund's kundgegebenem Entschlusse, Hunding zu erwarten, ertönende D-dur-Orchestersatz ist langsam aber gemessen und bei der Weichheit der Tongebung mit etwas markirter Rhythmisirung zu spielen; der Gegensatz der beiden darin verbundenen Motive, von denen das eine
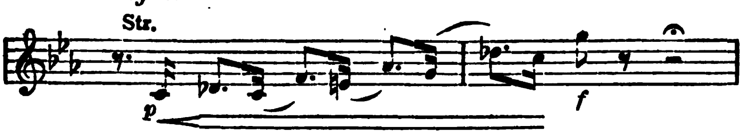


ruhige Entschlossenheit, das andere



ein verschwiegenes, sich vor sich selbst verhüllen wollendes Sehnen zum Ausdrucke bringt, ist genau zu beachten.
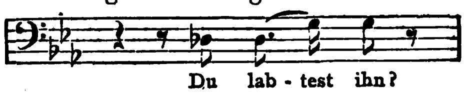
Zweite Scene.

Bei dem zweiten Ertönen des Hunding-Motivs hört man an die Thüre klopfen. Das *Stringendo* bei der Stelle

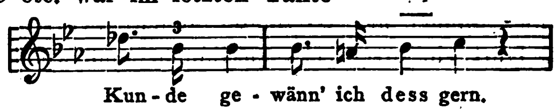


hat ruhig zu beginnen. Sehr gemessen und bestimmt (wie es die Partitur besonders vorschreibt) ist von den Tuben das ganze Hunding-Thema vorzutragen, hier können alle rhythmischen Einschnitte und Akzente nicht scharf genug markirt werden und haben sich die Spieler sehr davor zu hüten in's
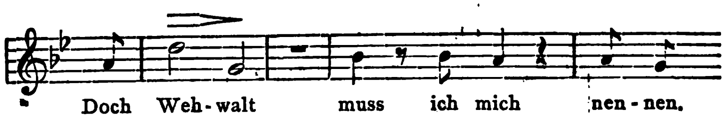
Schleppen zu verfallen, wozu der Charakter ihrer Instrumente leicht verleitet. Hunding's in rauhem Tone gethane Frage
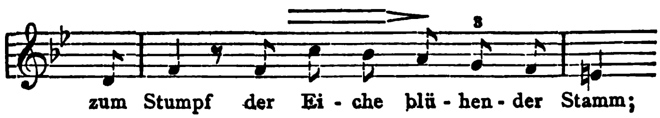


ist nicht zu dehnen, sondern rasch hervorzustossen, während Sieglinde hierauf in ruhiger und unbefangener Weise erwidert. Bei den Worten *Wie gleicht er dem Weibe! Der gleissende Wurm glänzt auch ihm aus dem Auge* sind nicht zu viel Detailakzente zu machen. Hunding stützt sich dabei auf den Tisch, bei dem er so steht, dass er gleichzeitig die auf sein Geheiss zum Schranke gegangene Sieglinde und Siegmund mit dem Blicke messen kann. Seine weitere Rede *Weit her traun! kamst du des Weg's* etc. war nicht zu stark zu singen und mehr im Sprechtone zu halten. In Siegmund's Erwiderung *Durch Wald und Wiese* etc. war im letzten Takte



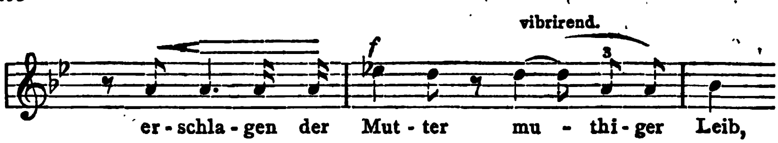
das zweite Viertheil mit männlich charaktervoller Betonung etwas hervorzuheben. Der früher wie hastig jagende Ausdruck muss da wie plötzlich gefestigt erscheinen. In Hundings Rede *Trägst du Sorge mir zu vertrau'n, der Frau hier gieb doch Kunde* waren die Schlussworte *sieh wie gierig sie dich frägt*, etwas heftig und mit unmuthvollem Tone zu akzentuiren. Ergreifend wirkte in Siegmund's Antwort die mit schmerzlich erbebendem Ausdruck gesungene Stelle
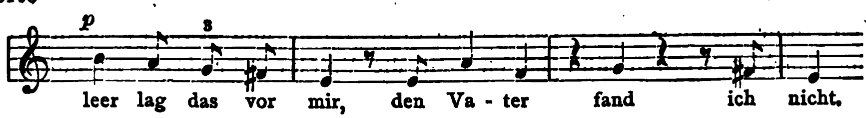


Mit trotzig schneidiger Bestimmtheit hatte Siegmund seinen Bericht über die erlittenen Schicksalsschläge zu beginnen; bei den Worten



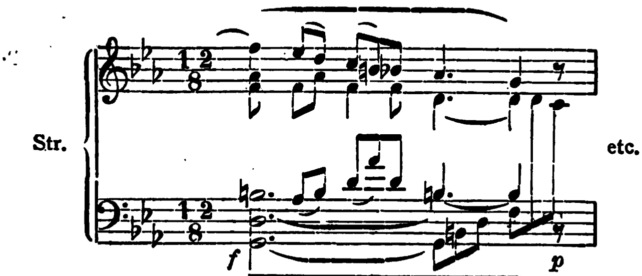
musste ein klagender Ausdruck anklingen, der dann bei dem ergreifenden Momente
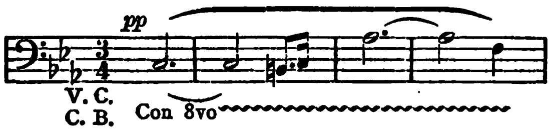


zum tiefschmerzlichen Wehrufe sich steigerte. Wie schattenhaft ertönten die Worte
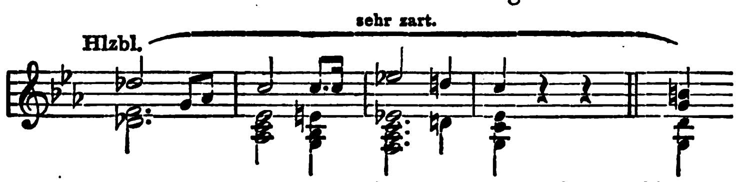


auch war hier das Tempo langsamer zu nehmen. Finster schauend und mit strengem Ausdruck sprach Hunding die Worte *Die so leidig Loos dir beschied, nicht liebte dich die Norn,* etc., während Sieglinde in ihre an Hunding gerichtete, etwas erregte Rede *Feige nur fürchten den, der waffenlos einsam fährt!* den Ton leiser Verachtung einfliessen lassen musste. Bei der so charakteristisch malenden Begleitung der Stelle *Mit wilder Thränen Fluth betroff sie weinend die Wal*
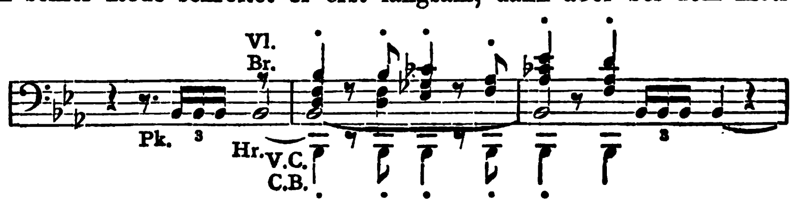


war jede Uebereilung des Tempos zu vermeiden und in die Ausführung der Figuren ein klagend schmerzlicher Ausdruck zu legen. Die ganze Erzählung Siegmund's ward mit tiefer subjektiver Erregtheit in dem ihr einzig entsprechenden episch-tragischen Ton wiedergegeben. Beim Ertönen des Motivs
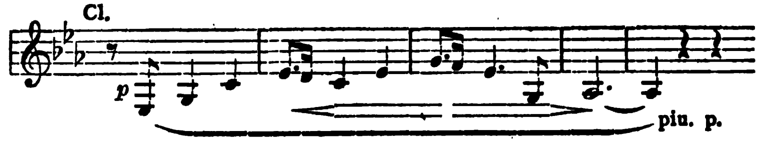


hatte Siegmund aufzustehen, und nach den an Sieglinde gerichteten Worten *Nun weisst du, fragende Frau, warum ich Friedmund nicht heisse!* schreitet er dem Heerde zu. Bei dem Nachsatze des Wälsungenthemas



erhebt sich auch die tieferschütterte Sieglinde von ihrem Sitze und blickt mitleidsvoll auf Siegmund, setzt sich aber während der Pausen des vorletzten Taktes wieder nieder. Hunding ist bei seinem erst mit verhaltenem, dann mit heftiger hervorbrechendem Unmuth gesprochenen Worten *Ich weiss ein wildes Geschlecht* etc., ebenfalls aufgestanden. Während der kurzen Zwischenpausen seiner Rede schreitet er erst langsam, dann aber bei dem Motive

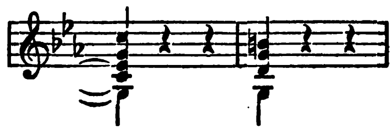


mit grossen Schritten auf Siegmund zu. Bei der jetzt folgenden pantomimischen Scene ist das kleinste Detail der äusseren Aktion, wie der inneren psychischen Vorgänge so genau in der Partitur angegeben, dass hierzu nur geringe Ergänzungen beizufügen sind. Die eine Weile wie unentschieden dastehende Sieglinde greift beim Ertönen der so ausdrucksvollen Melodie
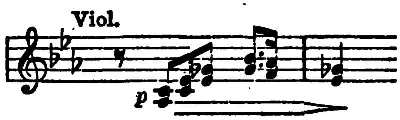


mit der Hand an die Stirne. Nachdem sie dann lange wie in Sinnen verloren ist, scheint sie bei den letzten zwei Takten der zweiten Hälfte des Wälsungenthemas

Hlzbl.
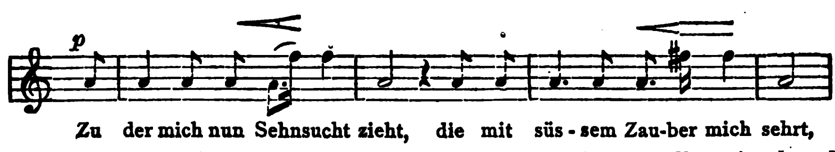


einen festen Entschluss gefasst zu haben. Bei der Stelle



wendet sich Hunding um und richtet spähende Blicke auf Sieglinde. Der Gesammteindruck dieses an wechselvollen Beziehungen zwischen den handelnden Personen so reichen Vorganges ist von ganz eigenthümlicher Wirkung. Das über ihn gebreitete beredte Schweigen erzeugt eine tragisch angehauchte, uns mit Sorge und Furcht umfangende Spannung, in die nur bei dem leisen Ertönen des uns wie eine Verheissung berührenden Schwertmotives ein Strahl der Hoffnung fällt.

Dritte Scene.

Jetzt ist Siegmund allein. Er ist Anfangs in ein tiefes, rein innerliches Brüten versunken, das durch keinerlei äussere Aktion sich kundgeben darf. Bei seinen ersten Worten *Ein Schwert verhiess mir der Vater* etc., musste der Vortrag das Gepräge einer wie objektiven Starrheit und Härte haben; erst bei dem Gedanken an Sieglinde milderte sich allmählich die Art des Ausdrucks und verwandelte sich bei der Stelle
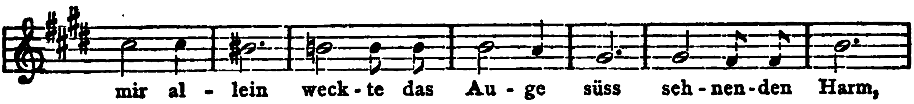


in leidenschaftlich schmerzliche Gluth. Die verzweiflungsvollen Ausbrüche
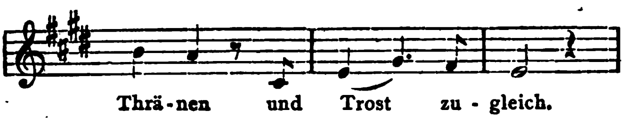


hatte Siegmund knieend zu singen und bei den Worten *bricht mir hervor aus der Brust*, *was wüthend das Herz noch hegt* ward das Tempo ein wenig belebter. In Sieglinden's erzählender Rede war bei dem Walhallthema
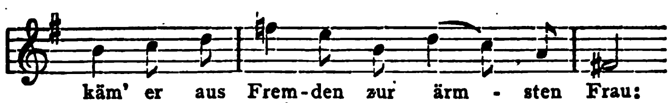


sorglich jedes Schleppen zu vermeiden, und ebenso durfte im ganzen Verlaufe bei der die tiefste Rührung erweckenden ausgedehnten Phrase
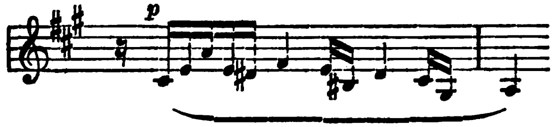




kein Ritardando gemacht werden, um dem Ausdrucke bei aller Wärme der Empfindung das Gepräge der Naivetät zu wahren. Mit charaktervoller Betonung war die Stelle *Nun wusst ich, wer der war, der mich gramvolle gegrüsst* wiederzugeben, und die sich anschliessenden Worte *Ich weiss auch, wem allein im Stamm das Schwert bestimmt* waren mit gesteigerter Festigkeit und dabei nach und nach anwachsender leidenschaftlicher Wärme zu akzentuiren. Der Uebergang in das hierauf als *sehr lebhaft* bezeichnete Tempo musste durch ein allmähliches Schnellerwerden der ersten Takte wohl motivirt werden. Der Vortrag dieses ganzen Tonsatzes trug das Gepräge der feurigsten Gluth und leidenschaftlichsten Sehnsucht an sich. An der Stelle

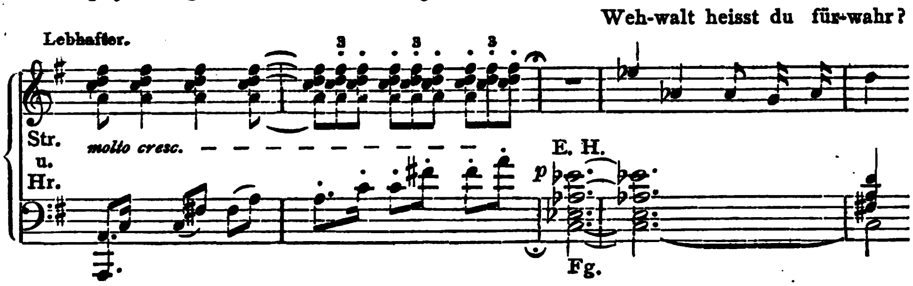


durfte im zweiten Takte eine kleine Ermässigung des Tempo's stattfinden, da ohne eine solche diese so ausdrucksvolle Phrase wie gleichgültig und nichtssagend erscheinen würde. Bei der als „Liebeslied" so berühmt gewordenen Melodie *Winterstürme wichen dem Wonnemond* etc. hat sich der Sänger sorglich vor jedem Verfallen in einen süsslich-sentimentalen Ausdruck zu hüten. Eine Bemerkung des Meisters: das Ganze dürfe nicht als eine Art Konzertstück wirken, sondern müsse den Eindruck einer, den dramatischen Verlauf nicht sowohl unterbrechenden, als nur etwas aufhaltenden *Episode* machen, giebt
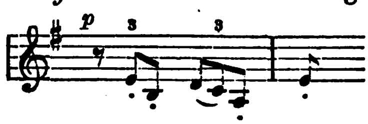
den besten Fingerzeig für die richtige Vortragsweise. Die nach Sieglinden's Worten *Fremdes nur sah ich von je* ertönende und dann mehrfach wiederkehrende, wehmuthsvoll klagende und dabei so anmuthig bewegte Violinfigur



war stäts ohne alle Schwere mit schwebender Leichtigkeit zu spielen. Für die Ausführung des jetzt in thätigstem Flusse sich ergiessenden Melodienstromes gab der Meister keine besonderen die Angaben seiner Partitur ergänzenden Anweisungen. Der rechte Ausdruck ist hier nicht zu verfehlen, wenn die Sänger ihre natürliche Empfindung frei walten lassen und fähig sind für das Gefühl eines begeisterten Entzückens die ergreifenden Akzente zu finden. Bei der psychologisch so merkwürdigen Stelle



scheint Sieglinde wie durch ein plötzliches inneres Erschrecken daran gehindert zu werden, ein ihr wie auf der Zunge liegendes Geheimniss kundzuthun; in ihre dann gesprochenen Worte ist der einfach-schlichteste Ton zu legen. Bei seiner freudig entzückten Erwiderung *Nicht heisse mich so, seit du mich liebst, nun walt' ich der hehrsten Wonne!* hatte Siegmund aufzustehen. Sieglinden's wieder im Tone wehmüthigster Trauer gehaltene Frage *Und Friedmund darfst du froh dich nicht nennen?* war in gleichmässiger Ruhe ohne alle Akzente vorzubringen. Die bei Sieglinden's leidenschaftlichem Ausbruche *War Wälse dein Vater, und bist du ein Wälsung* ertönende und so aufregend wirkende Violinfigur



musste mit schneidiger Schärfe und Deutlichkeit einsetzen, und bei der ganzen Stelle durfte das Tempo nicht zu sehr übereilt werden. In den zwei Takten, welche dem Momente vorangehen, wo mit dem mit grandioser Pracht erfolgenden Eintreten des Schwertmotivs in C-dur Siegmund das Schwert aus dem Stamme zieht, durfte ein geringes *Ritardando* stattfinden. Die Urgewalt der elementarsten Leidenschaft gepaart mit einer ungeheuren heroischen Energie war es, die am Schlusse des Aktes wie mit einem Wirbelwinde Alles mit sich fortriss.

Richard Wagners regeneratorische Idee.

Von Robert Springer.

II. Die Idee bei den Christen.

Der grösste Reformator vor der Zeit der zweiten Schule des Platon war der Messias Jesus Christus, der an die Stelle der blutigen Opfer das aus Brot und Wein bestehende Mahl einsetzte. Zu seiner Zeit war der Gedanke der Enthaltung von der Fleischnahrung schon in der ganzen Welt bekannt*). Platon's Ideen wurden in den Schulen Judäa's gelehrt, wo Christus geboren ward, und bereiteten den Eingang für seine Lehre, wie diess auch Clemens von Alexandrien ausspricht. Die Essener, welchen Christus angehört haben soll, lebten nur von Pflanzenspeise. Von ihnen sagt Porphyr: „Sie beflecken niemals ihr Haus mit Lärm und Geschrei.“ „Sie leben — schreibt Josephus — auf dieselbe Weise wie die Pythagoräer unter den Griechen. Herodot hielt diese Essener hoch in Ehren und schätzte sie höher als sterbliche Menschen. Sie bringen keine Opfer, denn ihr reines Leben bedarf solcher Sühnung nicht; ihr Lebenswandel ist besser als der anderer Menschen, und sie widmen sich gänzlich dem Ackerbau. Bewundernswerth ist es auch, dass sie selbst diejenigen anderen Menschen, welche sich der Tugend weihen, an Gerechtigkeit übertreffen, und zwar in so hohem Grade, wie es bei Griechen und anderen Völkern nicht vorgekommen ist. Vermöge ihrer einfachen, regelmässigen Lebensweise überschreiten viele von ihnen ein Alter von hundert Jahren.“ — Nach dieser Beschreibung und nach der des Philon, haben die Essener und die Therapeuten in Aegypten dieselbe Lebensweise geführt wie die ersten Christen, welche ingesammt nach der ersten christlichen Gemeinde zu Jerusalem Ebioniten genannt wurden. Dass diese die thierische Nahrung für gottlos und naturwidrig hielten, wird im neuen Testament (Epiphan. 30, 6) und mehrfach in den Clementinischen Homilien bezeugt. Lange Zeit blieben die ersten Christen diesem obersten Gebote treu, wie Plinius in einem Briefe an Trajan bestätigt: „Die ersten Christen assen nichts, was Leben hatte, sondern nur unschuldige Nahrung.“ Erst Tertullian, der im 2. Jahrhundert nach Christo lebte, theilt die Christen in zwei Klassen: in eine, welche Fleisch isst, und eine andere, welche sich dieser Kost enthält. Er bezeichnete Jene mit dem Ausdrucke *Leiber ohne Seelen*; die anderen sind, seiner Meinung nach, die wahren Christen. Die Taube und das Lamm waren Hauptsinnbilder ihrer Religion. Die Taube ward das Sinnbild des heiligen Geistes, und mit dem Lamm ward der Sohn Gottes vielfach verglichen. Der griechische Ritus hat die Schonung der Taube bewahrt; die

*) *Le Christianisme expliqué* par J. A. Gleizès, Paris 1837.

Russen essen kein Taubenfleisch; denn sie halten den Genuss desselben, wegen der Legende vom heiligen Geiste, für eine grosse Sünde; sie kaufen diese Vögel daher, um sie zu füttern, mit ihnen zu spielen und sich an ihrem Fluge zu erfreuen.*) Die übrigen Christen letzen sich am Blut und Fleisch der Tauben und des Lammes, und die neuesten Sportliebhaber haben sich namentlich die Taube zum Opfer erkoren, wovon man sich im Bois de Boulogne, bei Baden-Baden und auf anderen Sport-Schiessplätzen überzeugen kann.

Treu, wie die ersten Christen, befolgten das Gesetz die heiligen Kirchenväter: Augustinus, Bischof zu Hippon, schrieb das Lob des Porphyrius *(De Civ. Dei* X 29). Chrysostomus *(Homiliae contra Judaeos)* schreibt über die christlichen Asceten: „Keine Ströme von Blut fliessen bei ihnen; kein Fleisch wird geschlachtet und zerhackt; leckere Kost und schwerer Kopf ist ihnen unbekannt. Bei ihnen riecht man nicht den schrecklichen Dunst des Fleischmahles oder die unangenehmen Gerüche aus der Küche; auch hört man kein Getöse und wüsten Lärm. Sie geniessen nur Brot, das sie durch ihre Arbeit gewinnen, und Wasser, das ihnen eine reine Quelle darbietet. Wünschen sie jedoch ausnahmsweise ein üppigeres Mahl, so besteht ihre Schwelgerei in Früchten, und dabei empfinden sie grösseren Genuss als an königlichen Tafeln. Von solcher Mahlzeit, meinen sie, seien selbst die Engel vom Himmel erfreut und entzückt. Ihr aber folget dem Wege der Wölfe und den Gewohnheiten der Tiger; oder vielmehr seid ihr noch schlimmerer Art. Jene hat die Natur auf die Fleischnahrung angewiesen, euch aber begnadete Gott mit vernünftiger Rede und mit dem Sinn für Gerechtigkeit. Und dennoch seid ihr schlimmer als die wilden Thiere geworden.“ (Homil. 69 über Mat. 22, 1—14.)

In den Clementinischen Homilien lautet eine Stelle: „Das unnatürliche Fleischessen ist teuflischen Ursprungs und kam durch die Riesen auf, die, infolge ihrer Bastardnatur, sich nicht mit reiner Nahrung begnügen mochten und nur nach Blut dürsteten. Fleischessen ist daher eben so sündlich wie die heidnische Verehrung der bösen Geister, verbunden mit Opfern und unreinen Mahlzeiten.“ (Bauer's *Leben und Werke des heil. Paulus.* II, Kap. 3.) — „Ihr wisset noch nicht — schreibt Clemens der Alexandriner — dass Gott seinem Geschöpfe, dem Menschen, Speise und Trank zur Erhaltung des Daseins und nicht zu seinem Vergnügen gab; daher erlangt der Körper keinen Vortheil durch den Genuss von Fleischspeisen. Im Gegentheil sind Diejenigen die gesündesten, stärksten und edelmüthigsten, welche am mässigsten leben, denn sie haben ihre Seele nicht in die Speise begraben. Ganz unnatürlich und unmenschlich ist es, sich zu mästen wie das Vieh und sich für den Tod aufzufüttern.“

---

*) J. G. Kohl, *Marktleben in Russland,* Magazin für die Litteratur des Auslandes, '40. p. 407.

Sankt Petrus, der übrigens in den frühesten Traditionen als ein strenger Befolger des Gebotes geschildert wird, und der den Eucharist nur mit Brot und Salz feierte (Clement. Hom. 16, 1), hatte, wie im 10. Kap. der Apostelgeschichte erzählt wird, eine Vision: er sah den Himmel aufgethan und ein grosses leinenes Tuch ward zu ihm niedergelassen, darin waren allerlei Thiere der Erde und wilde Thiere und Gewürm und Vögel des Himmels. Und er hörte eine Stimme ihm zurufen: „Stehe auf, Petrus, schlachte und iss!" — Diese Stimme ist seitdem Parole und Feldgeschrei geworden: „Schlachte und iss!" Nachdem aber auch die Kirche in Luxus und Uebermacht ausgeartet war, flüchtete sich die heilige Sitte des pythagorischen oder des christlichen Mahles zu den Ketzern, die ihr durch alle Zeiten treu blieben, bis sie im Blute der Albigenser erstickt ward.
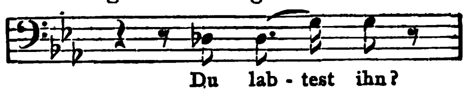
Seitdem finden wir aber, dass, wenngleich die Menschheit sich dem Naturgesetz völlig entfremdet hat, dennoch die ausgezeichnetsten Geister aller Kulturvölker wieder darauf zurückkommen, sich in ihrer Lebensweise dazu bekennen, oder sie in ihren Schriften mit Entschiedenheit vertreten. Selbst wenn sie sich die klare Erkenntniss der Sache nicht angelegen sein liessen, so verspüren sie doch hin und wieder, oft unbewusst, eine innere Mahnung an das Gesetz der Gottheit und der Natur und sprechen diese Mahnung in ihren Schriftwerken aus. Wenn sich die Zahl der Anhänger dieser erhabenen Lehre unter den Berühmtheiten der neueren Zeit vermindert, so liegt eben der Grund darin, dass das Menschengeschlecht, in seiner Richtung von der Natur abweichend, sich schon viel weiter von dem vorgezeichneten Ziele entfernte und die Macht des Herkommens, der Einfluss der allgemein herrschenden Sitte und der schlechten Beispiele sich in höherem Grade befestigt hatten. Es ist auch dabei noch der besondere Umstand in Erwägung zu ziehen, dass Geschichtschreiber und Biographen es kaum der Mühe werth gehalten haben, etwas Genaues über die Diät solcher hervorleuchtender Männer mitzutheilen und zu überliefern. Ein sprechendes Beispiel hiervon ist die beste und genaueste Biographie Shelley's von Medwin *(The life of Percy Bysshe Shelley, London 1847)*, worin der Autor zwar der vegetabilischen Diät dieses grossen Dichters wiederholentlich erwähnt, aber durchaus nur vorübergehend, nebensächlich, ja sogar in Form eines Tadels, ohne zu gestehen, dass Shelley darin das Mittel zur Wiedergeburt der Menschheit erkannte, und dass gerade dieses Regime dazu beitrug, dem grossen Manne die wesentlichsten Charakterzüge zu verleihen.

Wenn wir hier einige Namen nennen, so sind es nur die geringste Zahl und nur die bedeutendsten von den Bekennern des wichtigsten Naturgesetzes und der Hauptbedingung zur Fortentwicklung des Menschengeschlechtes.
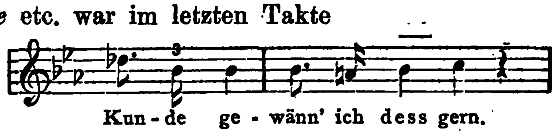
Milton schildert im *Verlorenen Paradies* den Sündenfall als einen Abfall von der naturgemässen Ernährung. Francis Bacon, in seinem Werke *Novum Organum scientiarum*,*) spricht sich zu Gunsten der Lebensweise der

*) Englische Ausgabe 1795; französische von Lasalle ohne Jahreszahl.
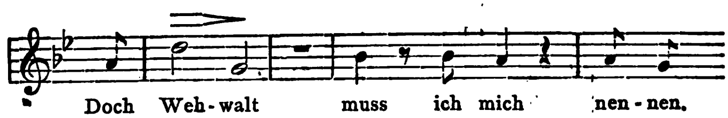
Schleppen zu verfallen, wozu der Charakter ihrer Instrumente leicht verleitet. Hunding's in rauhem Tone gethane Frage
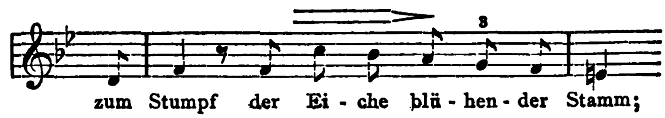


ist nicht zu dehnen, sondern rasch hervorzustossen, während Sieglinde hierauf in ruhiger und unbefangener Weise erwidert. Bei den Worten *Wie gleicht er dem Weibe! Der gleissende Wurm glänzt auch ihm aus dem Auge* sind nicht zu viel Detailakzente zu machen. Hunding stützt sich dabei auf den Tisch, bei dem er so steht, dass er gleichzeitig die auf sein Geheiss zum Schranke gegangene Sieglinde und Siegmund mit dem Blicke messen kann. Seine weitere Rede *Weit her traun! kamst du des Weg's* etc. war nicht zu stark zu singen und mehr im Sprechtone zu halten. In Siegmund's Erwiderung *Durch Wald und Wiese* etc. war im letzten Takte
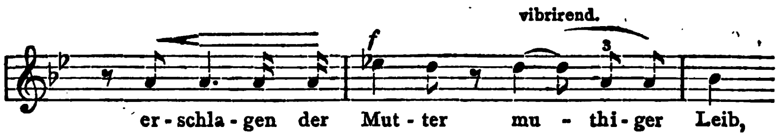


das zweite Viertheil mit männlich charaktervoller Betonung etwas hervorzuheben. Der früher wie hastig jagende Ausdruck muss da wie plötzlich gefestigt erscheinen. In Hundings Rede *Trägst du Sorge mir zu vertrau'n, der Frau hier gieb doch Kunde* waren die Schlussworte *sieh wie gierig sie dich frägt*, etwas heftig und mit unmuthvollem Tone zu akzentuiren. Ergreifend wirkte in Siegmund's Antwort die mit schmerzlich erbebendem Ausdruck gesungene Stelle
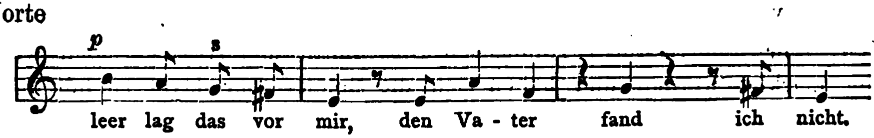


Mit trotzig schneidiger Bestimmtheit hatte Siegmund seinen Bericht über die erlittenen Schicksalsschläge zu beginnen; bei den Worten



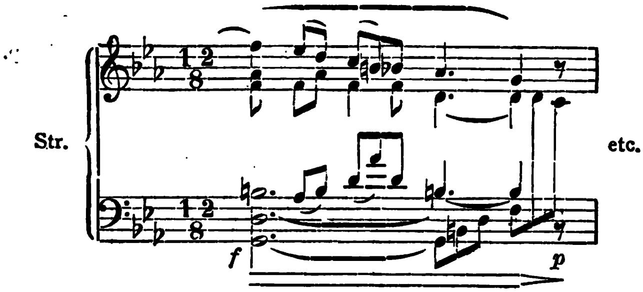
musste ein klagender Ausdruck anklingen, der dann bei dem ergreifenden Momente
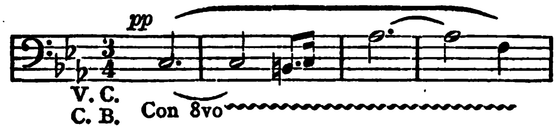


zum tiefschmerzlichen Wehrufe sich steigerte. Wie schattenhaft ertönten die Worte
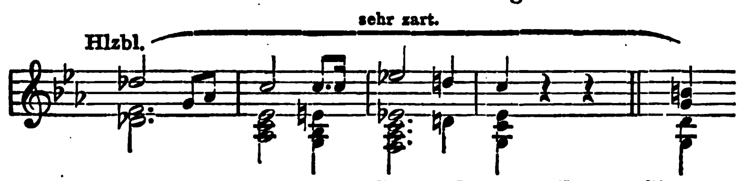


auch war hier das Tempo langsamer zu nehmen. Finster schauend und mit strengem Ausdruck sprach Hunding die Worte *Die so leidig Loos dir beschied, nicht liebte dich die Norn,* etc., während Sieglinde in ihre an Hunding gerichtete, etwas erregte Rede *Feige nur fürchten den, der waffenlos einsam fährt!* den Ton leiser Verachtung einfliessen lassen musste. Bei der so charakteristisch malenden Begleitung der Stelle *Mit wilder Thränen Fluth betroff sie weinend die Wal*



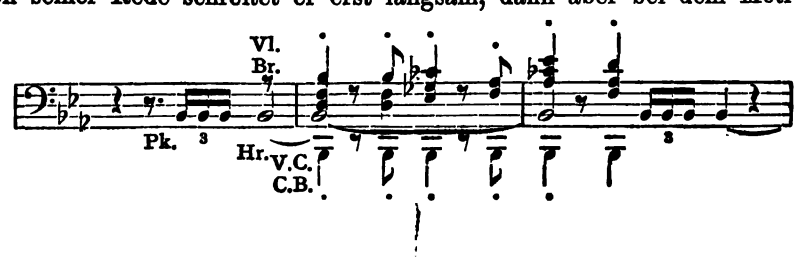
war jede Uebereilung des Tempos zu vermeiden und in die Ausführung der Figuren ein klagend schmerzlicher Ausdruck zu legen. Die ganze Erzählung Siegmund's ward mit tiefer subjektiver Erregtheit in dem ihr einzig entsprechenden episch-tragischen Ton wiedergegeben. Beim Ertönen des Motivs
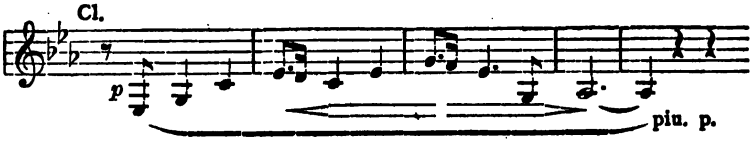


hatte Siegmund aufzustehen, und nach den an Sieglinde gerichteten Worten *Nun weisst du, fragende Frau, warum ich Friedmund nicht heisse!* schreitet er dem Heerde zu. Bei dem Nachsatze des Wälsungenthemas
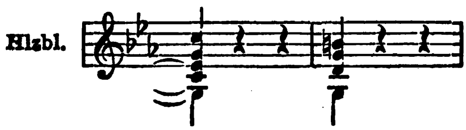


erhebt sich auch die tieferschütterte Sieglinde von ihrem Sitze und blickt mitleidsvoll auf Siegmund, setzt sich aber während der Pausen des vorletzten Taktes wieder nieder. Hunding ist bei seinem erst mit verhaltenem, dann mit heftiger hervorbrechendem Unmuth gesprochenen Worten *Ich weiss ein wildes Geschlecht* etc., ebenfalls aufgestanden. Während der kurzen Zwischenpausen seiner Rede schreitet er erst langsam, dann aber bei dem Motive
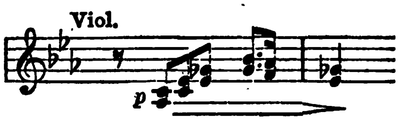


mit grossen Schritten auf Siegmund zu. Bei der jetzt folgenden pantomimischen Scene ist das kleinste Detail der äusseren Aktion, wie der inneren psychischen Vorgänge so genau in der Partitur angegeben, dass hierzu nur geringe Ergänzungen beizufügen sind. Die eine Weile wie unentschieden dastehende Sieglinde greift beim Ertönen der so ausdrucksvollen Melodie



mit der Hand an die Stirne. Nachdem sie dann lange wie in Sinnen verloren ist, scheint sie bei den letzten zwei Takten der zweiten Hälfte des Wälsungenthemas



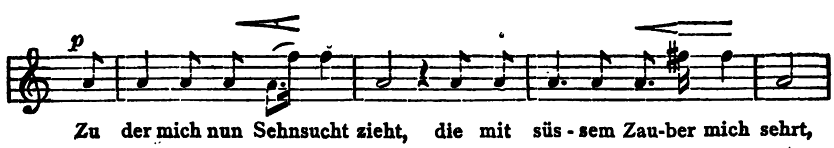
einen festen Entschluss gefasst zu haben. Bei der Stelle
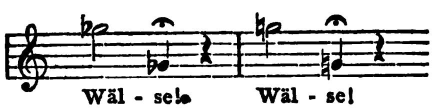


wendet sich Hunding um und richtet spähende Blicke auf Sieglinde. Der Gesammteindruck dieses an wechselvollen Beziehungen zwischen den handelnden Personen so reichen Vorganges ist von ganz eigenthümlicher Wirkung. Das über ihn gebreitete beredte Schweigen erzeugt eine tragisch angehauchte, uns mit Sorge und Furcht umfangende Spannung, in die nur bei dem leisen Ertönen des uns wie eine Verheissung berührenden Schwertmotives ein Strahl der Hoffnung fällt.

Dritte Scene.
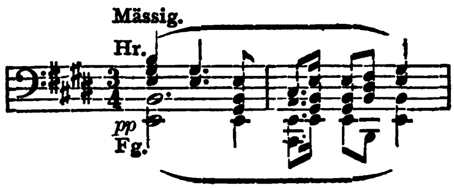
Jetzt ist Siegmund allein. Er ist Anfangs in ein tiefes, rein innerliches Brüten versunken, das durch keinerlei äussere Aktion sich kundgeben darf. Bei seinen ersten Worten *Ein Schwert verhiess mir der Vater* etc., musste der Vortrag das Gepräge einer wie objektiven Starrheit und Härte haben; erst bei dem Gedanken an Sieglinde milderte sich allmählich die Art des Ausdrucks und verwandelte sich bei der Stelle
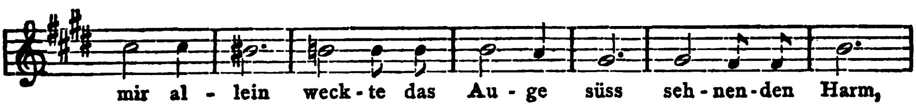


in leidenschaftlich schmerzliche Gluth. Die verzweiflungsvollen Ausbrüche

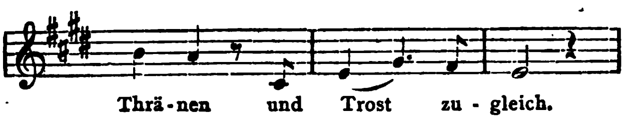


hatte Siegmund knieend zu singen und bei den Worten *bricht mir hervor aus der Brust, was wüthend das Herz noch hegt* ward das Tempo ein wenig belebter. In Sieglinden's erzählender Rede war bei dem Walhallthema
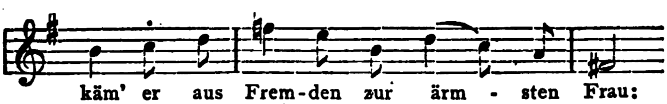


sorglich jedes Schleppen zu vermeiden, und ebenso durfte im ganzen Verlaufe bei der die tiefste Rührung erweckenden ausgedehnten Phrase
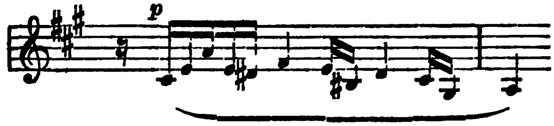




kein Ritardando gemacht werden, um dem Ausdrucke bei aller Wärme der Empfindung das Gepräge der Naivetät zu wahren. Mit charaktervoller Betonung war die Stelle *Nun wusst ich, wer der war, der mich gramvolle gegrüsst* wiederzugeben, und die sich anschliessenden Worte *Ich weiss auch, wem allein im Stamm das Schwert bestimmt* waren mit gesteigerter Festigkeit und dabei nach und nach anwachsender leidenschaftlicher Wärme zu akzentuiren. Der Uebergang in das hierauf als *sehr lebhaft* bezeichnete Tempo musste durch ein allmähliches Schnellerwerden der ersten Takte wohl motivirt werden. Der Vortrag dieses ganzen Tonsatzes trug das Gepräge der feurigsten Gluth und leidenschaftlichsten Sehnsucht an sich. An der Stelle

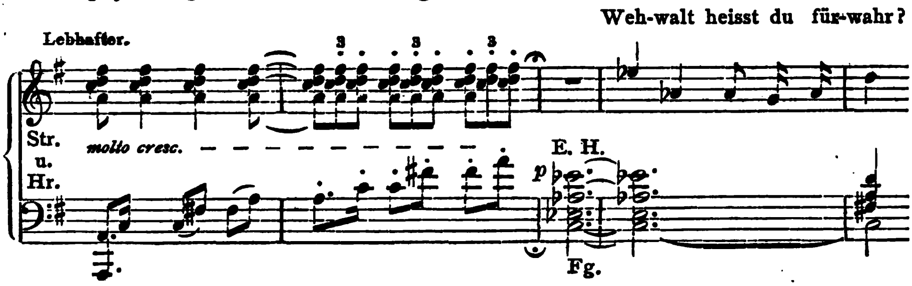


durfte im zweiten Takte eine kleine Ermässigung des Tempo's stattfinden, da ohne eine solche diese so ausdrucksvolle Phrase wie gleichgültig und nichtssagend erscheinen würde. Bei der als „Liebeslied" so berühmt gewordenen Melodie *Winterstürme wichen dem Wonnemond* etc. hat sich der Sänger sorglich vor jedem Verfallen in einen süsslich-sentimentalen Ausdruck zu hüten. Eine Bemerkung des Meisters: das Ganze dürfe nicht als eine Art Konzertstück wirken, sondern müsse den Eindruck einer, den dramatischen Verlauf nicht sowohl unterbrechenden, als nur etwas aufhaltenden *Episode* machen, giebt
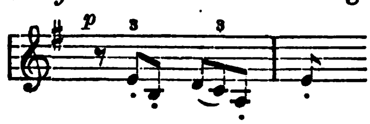
den besten Fingerzeig für die richtige Vortragsweise. Die nach Sieglinden's Worten *Fremdes nur sah ich von je* ertönende und dann mehrfach wiederkehrende, wehmuthsvoll klagende und dabei so anmuthig bewegte Violinfigur



war stäts ohne alle Schwere mit schwebender Leichtigkeit zu spielen. Für die Ausführung des jetzt in thätigstem Flusse sich ergiessenden Melodienstromes gab der Meister keine besonderen die Angaben seiner Partitur ergänzenden Anweisungen. Der rechte Ausdruck ist hier nicht zu verfehlen, wenn die Sänger ihre natürliche Empfindung frei walten lassen und fähig sind für das Gefühl eines begeisterten Entzückens die ergreifenden Akzente zu finden. Bei der psychologisch so merkwürdigen Stelle



scheint Sieglinde wie durch ein plötzliches inneres Erschrecken daran gehindert zu werden, ein ihr wie auf der Zunge liegendes Geheimniss kundzuthun; in ihre dann gesprochenen Worte ist der einfach-schlichteste Ton zu legen. Bei seiner freudig entzückten Erwiderung *Nicht heisse mich so, seit du mich liebst, nun walt' ich der hehrsten Wonne!* hatte Siegmund aufzustehen. Sieglinden's wieder im Tone wehmüthigster Trauer gehaltene Frage *Und Friedmund darfst du froh dich nicht nennen?* war in gleichmässiger Ruhe ohne alle Akzente vorzubringen. Die bei Sieglinden's leidenschaftlichem Ausbruche *War Wälse dein Vater, und bist du ein Wälsung* ertönende und so aufregend wirkende Violinfigur



musste mit schneidiger Schärfe und Deutlichkeit einsetzen, und bei der ganzen Stelle durfte das Tempo nicht zu sehr übereilt werden. In den zwei Takten, welche dem Momente vorangehen, wo mit dem mit grandioser Pracht erfolgenden Eintreten des Schwertmotivs in C-dur Siegmund das Schwert aus dem Stamme zieht, durfte ein geringes *Ritardando* stattfinden. Die Urgewalt der elementarsten Leidenschaft gepaart mit einer ungeheuren heroischen Energie war es, die am Schlusse des Aktes wie mit einem Wirbelwinde Alles mit sich fortriss.

Richard Wagners regeneratorische Idee.

Von Robert Springer.

II. Die Idee bei den Christen.

Der grösste Reformator vor der Zeit der zweiten Schule des Platon war der Messias Jesus Christus, der an die Stelle der blutigen Opfer das aus Brot und Wein bestehende Mahl einsetzte. Zu seiner Zeit war der Gedanke der Enthaltung von der Fleischnahrung schon in der ganzen Welt bekannt*). Platon's Ideen wurden in den Schulen Judäa's gelehrt, wo Christus geboren ward, und bereiteten den Eingang für seine Lehre, wie diess auch Clemens von Alexandrien ausspricht. Die Essener, welchen Christus angehört haben soll, lebten nur von Pflanzenspeise. Von ihnen sagt Porphyr: „Sie beflecken niemals ihr Haus mit Lärm und Geschrei." „Sie leben — schreibt Josephus — auf dieselbe Weise wie die Pythagoräer unter den Griechen. Herodot hielt diese Essener hoch in Ehren und schätzte sie höher als sterbliche Menschen. Sie bringen keine Opfer, denn ihr reines Leben bedarf solcher Sühnung nicht; ihr Lebenswandel ist besser als der anderer Menschen, und sie widmen sich gänzlich dem Ackerbau. Bewundernswerth ist es auch, dass sie selbst diejenigen anderen Menschen, welche sich der Tugend weihen, an Gerechtigkeit übertreffen, und zwar in so hohem Grade, wie es bei Griechen und anderen Völkern nicht vorgekommen ist. Vermöge ihrer einfachen, regelmässigen Lebensweise überschreiten viele von ihnen ein Alter von hundert Jahren." — Nach dieser Beschreibung und nach der des Philon, haben die Essener und die Therapeuten in Aegypten dieselbe Lebensweise geführt wie die ersten Christen, welche ingesammt nach der ersten christlichen Gemeinde zu Jerusalem Ebioniten genannt wurden. Dass diese die thierische Nahrung für gottlos und naturwidrig hielten, wird im neuen Testament (Epiphan. 30, 6) und mehrfach in den Clementinischen Homilien bezeugt. Lange Zeit blieben die ersten Christen diesem obersten Gebote treu, wie Plinius in einem Briefe an Trajan bestätigt: „Die ersten Christen assen nichts, was Leben hatte, sondern nur unschuldige Nahrung." Erst Tertullian, der im 2. Jahrhundert nach Christo lebte, theilt die Christen in zwei Klassen: in eine, welche Fleisch isst, und eine andere, welche sich dieser Kost enthält. Er bezeichnete Jene mit dem Ausdrucke *Leiber ohne Seelen*; die anderen sind, seiner Meinung nach, die wahren Christen. Die Taube und das Lamm waren Hauptsinnbilder ihrer Religion. Die Taube ward das Sinnbild des heiligen Geistes, und mit dem Lamm ward der Sohn Gottes vielfach verglichen. Der griechische Ritus hat die Schonung der Taube bewahrt; die

*) *Le Christianisme expliqué* par J. A. Gleizès, Paris 1837.

Russen essen kein Taubenfleisch; denn sie halten den Genuss desselben, wegen der Legende vom heiligen Geiste, für eine grosse Sünde; sie kaufen diese Vögel daher, um sie zu füttern, mit ihnen zu spielen und sich an ihrem Fluge zu erfreuen.*) Die übrigen Christen letzen sich am Blut und Fleisch der Tauben und des Lammes, und die neuesten Sportliebhaber haben sich namentlich die Taube zum Opfer erkoren, wovon man sich im Bois de Boulogne, bei Baden-Baden und auf anderen Sport-Schiessplätzen überzeugen kann.

Treu, wie die ersten Christen, befolgten das Gesetz die heiligen Kirchenväter: Augustinus, Bischof zu Hippon, schrieb das Lob des Porphyrius *(De Civ. Dei* X 29). Chrysostomus *(Homiliae contra Judaeos)* schreibt über die christlichen Asceten: „Keine Ströme von Blut fliessen bei ihnen; kein Fleisch wird geschlachtet und zerhackt; leckere Kost und schwerer Kopf ist ihnen unbekannt. Bei ihnen riecht man nicht den schrecklichen Dunst des Fleischmahles oder die unangenehmen Gerüche aus der Küche; auch hört man kein Getöse und wüsten Lärm. Sie geniessen nur Brot, das sie durch ihre Arbeit gewinnen, und Wasser, das ihnen eine reine Quelle darbietet. Wünschen sie jedoch ausnahmsweise ein üppigeres Mahl, so besteht ihre Schwelgerei in Früchten, und dabei empfinden sie grösseren Genuss als an königlichen Tafeln. Von solcher Mahlzeit, meinen sie, seien selbst die Engel vom Himmel erfreut und entzückt. Ihr aber folget dem Wege der Wölfe und den Gewohnheiten der Tiger; oder vielmehr seid ihr noch schlimmerer Art. Jene hat die Natur auf die Fleischnahrung angewiesen, euch aber begnadete Gott mit vernünftiger Rede und mit dem Sinn für Gerechtigkeit. Und dennoch seid ihr schlimmer als die wilden Thiere geworden.“ (Homil. 69 über Mat. 22, 1—14.)

In den Clementinischen Homilien lautet eine Stelle: „Das unnatürliche Fleischessen ist teuflischen Ursprungs und kam durch die Riesen auf, die, infolge ihrer Bastardnatur, sich nicht mit reiner Nahrung begnügen mochten und nur nach Blut dürsteten. Fleischessen ist daher eben so sündlich wie die heidnische Verehrung der bösen Geister, verbunden mit Opfern und unreinen Mahlzeiten.“ (Bauer's *Leben und Werke des heil. Paulus.* II, Kap. 3.) — „Ihr wisset noch nicht — schreibt Clemens der Alexandriner — dass Gott seinem Geschöpfe, dem Menschen, Speise und Trank zur Erhaltung des Daseins und nicht zu seinem Vergnügen gab; daher erlangt der Körper keinen Vortheil durch den Genuss von Fleischspeisen. Im Gegentheil sind Diejenigen die gesündesten, stärksten und edelmüthigsten, welche am mässigsten leben, denn sie haben ihre Seele nicht in die Speise begraben. Ganz unnatürlich und unmenschlich ist es, sich zu mästen wie das Vieh und sich für den Tod aufzufüttern.“

---

*) J. G. Kohl, *Marktleben in Russland*, Magazin für die Litteratur des Auslandes, 1840. p. 407.

Sankt Petrus, der übrigens in den frühesten Traditionen als ein strenger Befolger des Gebotes geschildert wird, und der den Eucharist nur mit Brot und Salz feierte (Clement. Hom. 16, 1), hatte, wie im 10. Kap. der Apostelgeschichte erzählt wird, eine Vision: er sah den Himmel aufgethan und ein grosses leinenes Tuch ward zu ihm niedergelassen, darin waren allerlei Thiere der Erde und wilde Thiere und Gewürm und Vögel des Himmels. Und er hörte eine Stimme ihm zurufen: „Stehe auf, Petrus, schlachte und iss!“ — Diese Stimme ist seitdem Parole und Feldgeschrei geworden: „Schlachte und iss!“ Nachdem aber auch die Kirche in Luxus und Uebermacht ausgeartet war, flüchtete sich die heilige Sitte des pythagorischen oder des christlichen Mahles zu den Ketzern, die ihr durch alle Zeiten treu blieben, bis sie im Blute der Albigenser erstickt ward.

Seitdem finden wir aber, dass, wenngleich die Menschheit sich dem Naturgesetz völlig entfremdet hat, dennoch die ausgezeichnetsten Geister aller Kulturvölker wieder darauf zurückkommen, sich in ihrer Lebensweise dazu bekennen, oder sie in ihren Schriften mit Entschiedenheit vertreten. Selbst wenn sie sich die klare Erkenntniss der Sache nicht angelegen sein liessen, so verspüren sie doch hin und wieder, oft unbewusst, eine innere Mahnung an das Gesetz der Gottheit und der Natur und sprechen diese Mahnung in ihren Schriftwerken aus. Wenn sich die Zahl der Anhänger dieser erhabenen Lehre unter den Berühmtheiten der neueren Zeit vermindert, so liegt eben der Grund darin, dass das Menschengeschlecht, in seiner Richtung von der Natur abweichend, sich schon viel weiter von dem vorgezeichneten Ziele entfernte und die Macht des Herkommens, der Einfluss der allgemein herrschenden Sitte und der schlechten Beispiele sich in höherem Grade befestigt hatten. Es ist auch dabei noch der besondere Umstand in Erwägung zu ziehen, dass Geschichtschreiber und Biographen es kaum der Mühe werth gehalten haben, etwas Genaues über die Diät solcher hervorleuchtender Männer mitzutheilen und zu überliefern. Ein sprechendes Beispiel hiervon ist die beste und genaueste Biographie Shelley's von Medwin *(The life of Percy Bysshe Shelley, London 1847)*, worin der Autor zwar der vegetabilischen Diät dieses grossen Dichters wiederholentlich erwähnt, aber durchaus nur vorübergehend, nebensächlich, ja sogar in Form eines Tadels, ohne zu gestehen, dass Shelley darin das Mittel zur Wiedergeburt der Menschheit erkannte, und dass gerade dieses Regime dazu beitrug, dem grossen Manne die wesentlichsten Charakterzüge zu verleihen.

Wenn wir hier einige Namen nennen, so sind es nur die geringste Zahl und nur die bedeutendsten von den Bekennern des wichtigsten Naturgesetzes und der Hauptbedingung zur Fortentwicklung des Menschengeschlechtes.

Milton schildert im *Verlorenen Paradies* den Sündenfall als einen Abfall von der naturgemässen Ernährung. Francis Bacon, in seinem Werke *Novum Organum scientiarum*,*) spricht sich zu Gunsten der Lebensweise der

*) Englische Ausgabe 1795; französische von Lasalle ohne Jahreszahl.

Pythagoräer und der Essener aus. Rousseau in der *Nouvelle Heloïse* und im *Emile* (Kap. 1 p. 53, 54, 56) erklärt sich zu wiederholten Malen gegen die blutige Diät und führt im *Contrat social* eine darauf bezügliche Stelle aus Plutarch an. In Betreff der Kinder-Ernährung sagt er: „Einer der Beweise, dass der Hang nach Fleischspeisen dem Menschen nicht natürlich ist, liegt in der Gleichgültigkeit, welche Kinder für derartige Gerichte haben, und in dem Vorzuge, den sie allen vegetabilischen Speisen geben, seien es Milch- und Mehlspeisen oder Früchte. Es ist daher wichtig, diesem natürlichen Geschmack nicht zuwiderzuhandeln und seine Kinder nicht zu Fleischessern zu erziehen; wäre es nicht um ihrer Gesundheit willen, so möchte es doch ihres Charakters wegen geschehen.“ —

Voltaire legt in der oben angeführten Stelle, wo er über Porphyrius spricht, sein Glaubensbekenntniss in Betreff dieser Angelegenheit ab und bezeichnet die Rückkehr zu blutloser Diät als die Philosophie der erhabensten Tugend. Indem er die Sitten der Hindus schildert, sagt er: „Die christliche Religion ist dem Blutvergiessen ebenso abhold wie die der Pythagoräer. Aber die christlichen Völker haben niemals ihre Religion ausgeübt, während die alten Hindus stäts der ihrigen nachlebten. Die pythagorische Lehre ist die einzige Religion in der Welt, welche fähig war, aus dem Abscheu vor Mord und Blutbad ein religiöses Gefühl herzuleiten.“ —

Der Apostel aller freisinnigen, frommen und humanen Ideen, Bernardin Saint-Pierre, steht auch unter den neueren Bekennern dieses heiligen Kultus oben an, und viele seiner zarten Gedanken, die er in den *Etudes de la Nature* und in den *Harmonies de la Nature* ausgesprochen, richten sich ausschliesslich auf diese erhabene Anschauung von der menschlichen Bestimmung. — Zu den praktischen Bekennern gehörte Benjamin Franklin, der dieser Lebensweise seine glücklichen Erfolge auf seiner irdischen Laufbahn zuschrieb.*) — Dass Newton, England's grösster Geometer, sein philosophisches Werk, welches seinem Namen und seinem Vaterland zum Ruhme gereichte, bei Brot und Wasser schrieb, wird von Haller bestätigt.

Zwei Männer sind hier zu nennen, bei welchen das pythagorische Prinzip zur theoretischen Anerkennung und zur praktischen Verwirklichung gelangte, die dabei den sanitären Zweck ganz in den Hintergrund stellten, um desto nachdrücklicher den idealen Gesichtspunkt der Humanität hervorzuheben: dass der Mensch ablassen müsse, seine Hände und seine Tafel mit Blut zu beflecken, wenn er zu einer wahren Kultur gelangen wolle; dass er das Messer zurückziehen müsse von der Brust der Thiere, wenn die gerechte Vorsehung es nicht ablenken solle gegen sein eigenes Herz. Lord Byron, England's verstossenes Kind, der tapfere, hochherzige Mann, der begeisterte, hinreissende, geniale Dichter: er erklärte in einem Gespräche mit Medwin, dass er schon

*) Selbstbiographie, deutsche Uebersetzung von Thurungus, Leipzig 1883. — Siehe auch Watson's Annals of Philadelphia.

länger als zehn Jahre der pythagorischen Diät treu geblieben sei. Auch die Helden seiner Gedichte, wie der *Korsar*, leben nur von Schwarzbrot, Kräutern und Sommerfrüchten. Er selber zeigte neben seiner geistigen Kraft auch eine erstaunliche Körperstärke und Gewandtheit. Als ein Advokat der Thiere, erwies er ihnen eine besondere Liebe und kaufte mehre, um sie vor der Brutalität ihrer Herren oder der barbarischen Behandlung ihrer Hüter zu schützen; auch gegen die noble Jagdpassion hegte er einen entschiedenen Widerwillen. In höherem Grade erstreckte sich sein Wohlwollen auf die Menschen, und wenngleich er, als ein Opfer der Gesellschaft, eine Menschenverachtung zur Schau trug, so war doch in der That sein Herz stäts der Theilnahme und Mildthätigkeit geöffnet. Er proklamirte die Freiheit der Völker und die politische Gleichheit der ganzen Menschengesellschaft; den letzten Theil seiner ruhmvollen Laufbahn widmete er der Befreiung Griechenlands. — Shelley, der poetische Titan und prometheische Dichter, hatte, enterbt und flüchtig, an Lord Byron einen Leidensgefährten und Gesinnungsgenossen gefunden. In den Anmerkungen zu seinem Gedichte *Königin Mab**) weist Shelley nach, dass die Entwürdigung der physischen und moralischen Natur des Menschen in seiner unnatürlichen Lebensweise begründet liegt. Krankheit und Verbrechen stehen im engsten Zusammenhange. Verbrechen — sagt er — ist Unvernunft; Unvernunft ist Krankheit. Mit vollem Recht weist er, wie Rousseau, auf die natürliche Neigung der Kinder zur vegetabilischen Diät hin. Er geht dann selbst auf staatsökonomische Verhältnisse ein, um zu zeigen, dass auch die Volkswirthschaft, der Landbau und alle sozialen Verhältnisse eine neue segensreiche Gestalt annehmen würden, wenn der Mensch der unnatürlichen Nahrung entsagte. Der wichtigste Punkt aber, den er im Auge behält, ist die Verbannung der Barbarei und der Tyrannei, die Förderung der Humanität. Die Tyrannei eines Nero, eines Bonaparte, führt er auf die Grundursache zurück. „Das Verlangen nach der Tyrannei — sagt Shelley — könnte kaum in Individuen rege werden und aus einer Gesellschaft hervorgehen, welche weder durch Trunksucht verstandeslos noch durch Krankheit blasirt und aus dem Naturzustande getreten wäre.“ In herrlichen Strophen antizipirt er dann die Zukunft, in welcher der Mensch nicht mehr das Thier erschlägt, das ihm in's Antlitz schauet, nicht mehr sich letzt an den zerfetzten Gliedern, die, als Rächer des übertretenen Naturgesetzes, die Säfte seines Körpers verderben und böse Leidenschaften in seiner Seele wecken.“ — „Shelley — sagt Thomson — besass die jungfräuliche Unschuld eines jungen Mädchens, und kein weibliches Herz konnte empfänglicher sein für Liebe und Mitgefühl; und diese Anlage ward durch den unschuldigen Verkehr mit den Musen gesteigert.“ „Er war — wie Gilfillan sich ausdrückt — ein armes Kind, frei von der Schwachheit unserer Natur,

*) *Queen Mab*, Poetical works. vol. I. p. 83—95. London 1839. — Shelley's Feenkönigin. Leipzig, Reclam. (Ohne Jahreszahl).

frei von Falschheit, Reizbarkeit, Eitelkeit und Widerspruchsgeist; er verband, wie Sokrates, die Heiterkeit des Knaben mit der Tiefe des Philosophen; er war mildthätig bis zur Aufopferung und verachtete den Götzen Mammon, vor dem sich Alles beugt." — An Shelley's Aussprüche knüpfte die vegetarische Genossenschaft in England die Grundsätze ihres Systems.

In Johann Gottfried von Herder's Schriften finden sich zahlreiche Anklänge an die Grundsätze des Pythagoras: in dem Gedicht *der Geist der Schöpfung* (im 12. Theil „zur Philosophie und Geschichte", Wien, 1813); und in den *Briefen zur Beförderung der Humanität* (24. Band der vermischten Schriften) sagt er: „Unsägliche Wirkungen hat die stoische Philosophie, der Epikureismus, Platonismus und Pythagoräismus in der Reihe der Dinge hervorgebracht und wird sie hervorbringen, wenn auch unter neuen Namen, mit anderen Modifikationen und Formen. So lange es Vernunft und Willen im Menschen giebt, so lange wird es ein verborgenes stilles Publikum für Philosophie geben." In letzterer Schrift giebt er entschieden der vegetabilischen Ernährung den Vorzug und beruft sich auf Monboddo, als Gewährsmann. — In der *Levana* spricht auch Jean Paul über den nachtheiligen Einfluss der Fleischnahrung und klagt, dass der Mensch so viele Stunden Thierqualen für eine Stunde der Gaumenlust in Anspruch nehme. Auch in Goethe's Schriften finden sich Stellen, wo er seinen Abscheu vor Schlachthäusern, sein Behagen an Fruchtnahrung und sein Wohlgefallen an einfacher natürlicher Lebensweise ausspricht.*) — Schiller, im *Alpenjäger* und im *Eleusischen Fest*, spricht das Entsetzen vor der blutgefüllten Opferschale aus und mahnt den Menschen, das Bild, welches ihm die Götter verliehen, wiederherzustellen, sich vom Tigermahle abzuwenden, wieder Mensch zu werden und einen ewigen Bund mit der frommen Erde zu stiften. — Wieland hat ein längeres reizendes Stück geschrieben,**) worin er das System des Pythagoras und die Lebensweise einer unverderbten Menschengesellschaft schildert. Eine Stelle lautet: „Hier entzückte mich die schönste Einfalt, mit Mannigfaltigkeit gepaart. Hohe Zedernwälder, Hügel mit Myrten und Balsamstauden bekränzt, stille Thäler von silbernen Bächen durchwunden, kühle Myrtenhaine und fette, weit verbreitete Ebenen fielen mir wie ein einziges Paradies in die Augen, in anmuthiger Verwirrung, die das Gemüth mehr ergötzt als die regelmässige Ordnung der Kunst. Die Stimme der Lust schallete aus allen glücklichen Geschöpfen, die diese Gegenden beleben; eine liebliche Musik, aus tausend Arten von stärkeren und sanfteren Tönen, die Gesänge der Vögel unter den Zweigen oder aus der hohen Luft, mit dem Blöken der wolligen Heerden und dem stillen Summen scherzender Insekten begleitet. Jede lebende Kreatur grüsst auf ihre eigene Weise die wiederkommende Sonne, die ihr den Anblick

---

*) *Italienische Reise*, Bd. 23. S. 42. — *Aus meinem Leben*, Bd. 24. S. 23.

**) *Geschichte von einer Welt unschuldiger Menschen;* im 4. Supplement-Bande der sämmtlichen Werke.

der schönen Natur wiedergab; ihre Freude hallte von einem Hügel zum andern. So angenehm ist das Gefühl des Daseins, selbst den Thieren; mit welch einer Seligkeit muss es die Menschen erfüllen, in denen ein himmlischer Geist waltet; Menschen, welche die Unschuld ihrer Natur behalten haben und den ewigen Geist kennen, dem sie ihre Seligkeit danken, ja, dem sie selber ähnlich sind! Ihre Lebensart ist einfach wie die Natur, der sie folgen; denn gesunde ungekünstelte Speise und eine mässige Leibesübung sind das wahre Geheimniss, seine Kräfte immer frisch und blühend zu erhalten. Diese friedsamen Menschen wissen nichts von blutigen Speisen. Das stille Lamm giebt ihnen willig seine Wolle, ohne dafür unter dem blinkenden Messer zu zappeln. Sie bedienen sich alles dessen, was die Natur zu ihrer Bequemlichkeit und Ergötzung mit reicher Mannigfaltigkeit hervorgiebt. Die Bäume und Stauden neigen ihre goldfarbenen und purpurnen Früchte zu ihnen herab, die Blumen geben ihre Gerüche, die Kräuter ihre nährenden Säfte, die Biene theilet ihren Honig mit ihnen und der Wollenbaum seinen weichen Flaum zur Bekleidung in der kühleren Jahreszeit."

Wir übergehen hier alle die zahlreichen Stimmen von Autoritäten, die sich für die diätetischen Vorzüge dieses Systems ausgesprochen haben, wie: Linnäus, Lambe, Daubenton, Gassendi, Everard, Owen, Alcott, Chayne, Playfair, Home, Cuvier, Lawrence, Monboddo, Thomas Bell, Beaumont, Haller, Hufeland u. A. Auch Diejenigen übergehen wir, welche die anatomischen Beweise dafür lieferten, „denn — wie Shelley sagt — so vollständig ist der Naturtrieb schon im erwachsenen Menschen verwischt, dass es nothwendig geworden ist, die vergleichende Anatomie zur Hülfe zu nehmen, um zu beweisen, dass wir von Natur Frugivoren sind." — Wir stellten uns hier die Aufgabe, auf die sittliche und humanitaire Seite hinzuweisen; wir fassen die Idee aus gehobenem Standpunkte auf und erkennen darin die Devise der Humanität, den Kompass auf dem Gebiete der Moral, das Licht und die Luft für das geistige Leben, anknüpfend an den Meister Richard Wagner, der seine Anschauungen über Religion und Kunst darauf begründet.

„Aus der inneren Stimme erlangt dieses System seine innere Autorität", sagt ein englischer Gesinnungsgenosse. „Nur wenn eine Sache dem sittlichen Fortschritte huldigt, erhöhet sie das Lebensgefühl und erweckt schlummernde Kräfte. So lange diess nicht geschieht, wirken physische, ökonomische und sonstige Beweise nicht mehr als astronomische Spekulationen oder chemische Theorien. Wollen wir unsern Ansichten also Wirksamkeit verleihen, so müssen wir sie mit dem sittlichen Bewusstsein in Berührung bringen."

Diess sei unsere Aufgabe für den letzten Abschnitt dieser Betrachtungen. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

VIII.
Insel Scharfenberg.
Von Leo Alfieri.

Vorwort der Redaktion.

Mancher unserer Leser mochte wohl in ein zweifelndes Erstaunen, wenn nicht in ein verzweifelndes Erschrecken gerathen sein, als er in Wagner's Aufsatze über „*Religion und Kunst*“ zuletzt sogar die Perspektive sich eröffnet sehen musste: auf eine mögliche *Auswanderung* aus unseren alten, im Banne einer tausendjährigen Geschichte liegenden Heimathlanden, in eine junge, ungeschichtliche, für jede Neubildung menschlicher Gesellschaft, Kultur und Sitte noch freie Welt der fernen Fremde. Wenige mochten hierbei Dessen gedacht haben, dass auch Goethe am Schlusse seines Lebens — sowohl in dem letzten Akte des „*Faust*“, wo ein zukünftiges Kulturland erst völlig neu gleichsam aus dem Meere hervorgeschaffen wird, als auch ganz ausdrücklich in den „*Wanderjahren*“, wo Amerika den Wanderern als Ziel und Heil gewiesen wird — derselben Idee sich zuzuwenden genöthigt war. In der That wäre die innere Nöthigung zu solchem äussersten Gedanken der Rettung aus einer in das politische Unrecht der Jahrtausende unlöslich verstrickten, wesenhaft kriegerischen Kulturwelt ein weit stärkeres Gefühl, als die Noth der schmerzlichen Gefühle, welche dem Menschen bei dem Gedanken an die Trennung von der geliebten Heimath seines Geschlechtes und Volkes das Herz beschweren müssen. Er aber erspart sich am liebsten Noth und Nöthigung zugleich und bleibt so lange daheim in dem alten Elende unserer „Geschichte“ sitzen, bis vielleicht ihm persönlich die heimathliche Bedrängniss allzu nahe tritt, und er nun als einzelner Flüchtling sich in die Fremde stürzt, um dort entweder wurzellos zu verkommen, oder selbst zum Fremden geworden, inmitten einer wiederum schon aus allen möglichen menschlichen Begierden und Interessen entstandenen geschichtlichen Sozietät, für die regeneratorischen Bestrebungen um eine neue menschenwürdige Kultur verloren zu gehen.

„Sollte man denn nicht im alten Heimathlande selber noch ein schönes Plätzchen finden können, woselbst eine entschlossene Genossenschaft der Regeneration bedürftiger Seelen ihr freies Asyl sich begründen und ihren Prinzipien getreu ein reines, friedliches, von der geschichtlichen Welt, ihren Verderbtheiten und Schrecken abgelöstes, sich naturgemäss aus sich selbst erhaltendes, wohlgeordnetes Leben führen dürfte?“

„Oder sollte nicht der Einzelne, welcher den Gedanken der Regeneration in sich aufgenommen hat, sich selber in einem stillen, abgelegenen Winkel unserer Kulturwelt ein kleines Paradies schaffen können, in dem er, seine Bedürfnisse auf das natürliche Maass beschränkend, sein Leben aus dem Tretmühlendasein modernen Staatsbürgerthumes in eine pastorale Idylle verwandelte, wo dann auch für Freunde und Sinnesgenossen das Gastbrot immer gerne gebacken, und der frische Quelltrunk zur brüderlichen Begrüssung geschöpft würde?“

So fragt wohl der bequeme Mensch, welcher auch mit aller Geneigtheit, auf die Regenerationsidee einzugehen, doch heute immer noch mehr als egoistisch besorgter „Staatsbürger“, denn als *Mensch* sich fühlt, und die völlige Loslösung

aus dem Gewordenen als Schädigung des Daseins überhaupt empfindet. Versuche es ein solcher nur selbst, und er wird es allzubald bestätigt finden, wie sehr er noch „Staatsbürger“ ist, wie gänzlich er noch das Kind der geschichtlichen Vergangenheit und der Knecht der umgebenden Kulturwelt bleibt. Er wird es kennen lernen, wie die Komplikationen der grossen Weltgeschichte — deren Erzeugniss er selbst so gut ist, wie das von ihm nur zum allergeringsten Theile für sich beanspruchte Land — auch bis in den stillsten Winkel, in das fernste Asyl hineinreichen und im gegebenenMomente seinen, dem vorhandenen Gewordenen nur abgestohlenen, aber nicht frei zu neuem Werden und Leben geschaffenen Frieden ihm grausam zerstören werden.

Wohl bleibt es unsere stäte ernste und schwere Aufgabe, inmitten des geschichtlichen Lebens unserer Zeit den von uns erfassten Gedanken einer Neubegründung menschlicher Kultur auf gesunder Natur und lebendiger Sittlichkeit in aller Weise zu vertreten und ihm Anhänger zu werben, auch alle entstandenen Ansätze zu solcher Kultur nach Kräften zu fördern, und was immer in den geschichtlichen Bildungen unserer Tage Dem sich nähern möchte, zu unterstützen, damit die Idee in dem Bewusstsein der Mitwelt tiefere Wurzeln schlage und für alle Eventualitäten der Zukunft etwas vorhanden sei, woran sich künftige Kämpfer für das Gute und Wahrhaftige in unserer grossen Vorgänger Geiste getrost zu halten vermögen. Erfassen wir aber die Idee in ihrer vollen Grösse und Reinheit, so entspricht ihr auch nur eine solche *Realität*, wie sie nicht anders zu denken ist, als auf schuldlosem Grunde, welcher einer ganzen regenerirten Menschheitsgesellschaft wahrhaft frei und neu zu gesunder Dauer sich zu entwickeln gestattet. Wo noch kein Fuss einer geschichtlichen Gewalt in räuberischer Besitzeslust den Boden betreten, oder wo doch die Spuren solcher Vergangenheit völlig ausgerottet und verschwunden, das Land besitzlos und geschichtlos geworden — dort könnte man wohl den edelsten Flüchtigen aus unserer blutigen Kultur das besonnene Werk natürlich-sittlicher Organisation in grossen Zügen und Formen dereinst thatsächlich gelungen glauben. Und vielleicht auch dort nicht: wenn die Macht der Geschichtswelt, welche die ganze Erde erobern will, endlich auch dahin etwa ihre ferntreffenden Kugeln sendet und die Wälle des Paradieses niederwirft, die stillen Gemeinden aber weitertreibt in immer fernere Wälder und Wüsten, wie die wunderlichen Heiligen des Salzsee's bei Utah!

Als einzig sichere Wirklichkeit bleibt also schliesslich uns wiederum nur jenes Eine gegeben: *die sittliche That unseres Bewusstseins*, *die Umkehr des Willens in uns selbst.* Wir Kinder der Welt des Bösen, wir müssen *das Gute wollen;* und wann wir es wollen, dann ist es erreicht. Aber wir dürfen auch *niemals aufhören* es zu wollen, und wenn alle unsere Ideen und Idyllen vor dem brutalen Vorhandensein feindseliger Realitäten zerstieben und zerfallen. Wer die Hände in den Schooss legt und sagt *es wird ja doch nichts,* der begeht jene einzig unverzeihliche, aber auch in jedem Momente durch die That wieder gutzumachende „Sünde wider den heiligen Geist“; denn er tilgt sich selber damit aus der göttlichen Gemeinschaft des Guten und wirft sich in den Rachen des ewigen Nichts, aus welchem, wie in betäubendem Giftdampfe, die phantasmagorisch-wilden Traumgebilde unserer Geschichtswelt hervorquellen, um fortwährend wieder zurückgeschluckt und ausgestossen zu werden im wechselnden Wirbel unendlich sich gleichbleibender Furchtbarkeit.

Hiernach betrachte man eine anscheinend ganz harmlose und gleichgiltige kleine Idylle aus der Mark Brandenburg, welche wir mit Erlaubniss der Redaktion aus der Berlinischen Zeitschrift *„Der Bär“* (1880. Nr. 10) zweckentsprechend ver-

kürzt hier abdrucken lassen. Betrachtet sie, liebe Leser unserer „Blätter", getreu im Sinne von „Religion und Kunst" und achtet vor Allem auf den effektvollen Schluss, den auch hier wiederum die reale Gewalt der Geschichte dem „Paradiese" einer künstlich der ewig bedürftigen grossen Zivilisation mit ihrem Handel und Zwischenhandel enthobenen, einfachen Natur-Kultur bereitet: da habt ihr an einem kleinen Beispiele aus der Wirklichkeit unserer Zeit ein ergreifend wahrhaftiges Symbol für das gemeine Loos unserer idealen Wünsche im Schussbereiche moderner Geschichtswelt:

„Viel ist in letzter Zeit schon geschehen, um die landschaftlichen Reize der Mark Brandenburg zur Geltung zu bringen; aber immer liegen noch der Partieen viele da, die ungekannt und ungenannt ihren Glanz entfalten und nur dessen harren, der sie aufsucht und mit Liebe pflegt. So darf es nicht verwundern, dass, nur eine Meile von den letzten Häusern Berlins, eine Idylle, eine Insel, liegt, die jeden, der sie betritt, in eine weihevolle Stimmung versetzt; es darf nicht verwundern, sage ich, weil auch hier wie so häufig ein breiter Wald das schöne Eiland verbirgt und ein fast ebenso grosser Wassergürtel sie für jeden Unberechtigten unnahbar macht. Nimmt man eine Karte von Berlin's Umgebungen zur Hand, so findet man im Tegeler See, der, wenn die Havelausbuchtung hinzugerechnet wird, vom Dorf Tegel bis Spandau eine deutsche Meile misst, sieben Inseln, deren grösste einen Flächeninhalt von 90 Morgen hat. Es ist *„Scharfenberg"*. — Schon von prähistorischen Völkern, also Germanen und Wenden, ist sie geschätzt worden; denn, wie neuere Forschungen ergeben, haben schon jene Urbewohner der Mark Urnen auf ihr niedergesetzt. War die Insel, wie es häufig zu geschehen pflegte, einem besondern Todtenkultus gewidmet, so schläft vielleicht unter dem grossen Hügel, der die Nordspitze krönt, und der durch sein scharfes Profil der Insel den Namen gegeben hat, ein Hüne, vielleicht der Häuptling, welcher einst über die Gegend, wo heut Berlin steht, herrschte. Besondere Aushebungen und Erhöhungen auf der Insel, sowie alte Pfahlbaustämme und Roste im Moorboden des Hechtlochs, lassen gleichfalls auf eine weit zurückliegende Besiedelung der Insel schliessen. Im vorigen Jahrhundert — etwas vor 1770 — wurde „Scharfeberg" (wie der alte Name lautet) von Friedrich dem Grossen zu Eichenkulturen bestimmt, später ungefähr die Hälfte der Insel einem Kolonisten überwiesen. Dieser baute den Hof mit den heut noch existirenden grossen strohbedeckten Häusern; indessen von langem Bestand muss dies Verhältniss auch nicht gewesen sein; denn Anfangs dieses Jahrhunderts finden wir Scharfenberg als eine Pertinenz zum Rittergut Tegel, der Familie Humboldt gehörig. Vor ungefähr 20 Jahren schied die Familie von Bülow, die Erben Humboldts, die drei Inseln des Sees, Scharfenberg, Baumwerder und Lindwerder, von dem übrigen Tegeler Besitz aus, und verkaufte sie als selbständiges Besitzthum. Der neue Besitzer hat jedoch auf der Insel nichts weiter gethan, als das uralte Holz, bis auf die noch stehenden Gruppen prachtvoller Baumriesen beim Gehöft — herunter zu schlagen, so dass Scharfenberg auf dem besten Wege war, eine Wüstenei zu werden, und kaum noch am Saum eine zusammenhängende Buschkante den Uferrand markirte.

So erwarb im Jahre 1867 der als Botaniker wohlbekannte Dr. Bolle die Inselgruppe. — Nicht aus Spekulation, nicht um irgend einen Nutzen zu erzielen, nur aus Liebe zur Natur, um hier in und für sie wirken und schaffen zu können, opferte derselbe ihr ein bequemes Stadtleben, und vertiefte sich in diese Abgeschiedenheit; er wich nicht von ihr vor den Geschossen der Geschütze des nahen Tegeler Schiessplatzes, dessen berüchtigter „Kugelfang" die Insel ehedem gewesen,

und vertheidigte mit Erfolg bis zu der allerhöchsten Stelle den ihm über Alles theuer gewordenen Besitz gegen den unsichtbaren aber so mächtigen Militairfiskus. Was Dr. Bolle während des 13jährigen Besitzes aus der Insel gemacht, ist geradezu staunenswerth. Als Ausgangspunkt für die Kultur der Insel hat er den alten Hof genommen, und hier zunächst eine einfache zweistöckige Villa von lebhafter Farbe im Schweizer Styl, mit breiter Gallerie an zwei Seiten umgeben, errichtet. Der Blick von hier über die seeumflossene Insel ist ein unvergleichlich schöner. Nach Norden und Osten dehnt sich der Park aus; nach Süden geht vom Hause eine Allee canadischer Eichen, welche die Koppel (den Viehgarten) vom Gemüsegarten trennt. Weiterhin sind überall gartenähnlich von Pflanzungen durchschnittene Roggen- und Kartoffel-Aecker, von denen allein 2000 Kirschbäume, einstweilen, bis ihre Wurzeln zu dem fetten feuchten Untergrund vorgedrungen sind, noch zum Theil erst ein Stadium der Vorbereitung für endgültiges üppiges Gedeihen durchmachen. Von den Feldern bis zur Südspitze der Insel dehnen sich die jüngsten Kulturen in prangenden Tannen, Lärchen und Laubhölzern aus. Vor der Gallerie des Wohnhauses liegt ein grosses Gewächshaus, und sendet allsommerlich eine Fülle fremder Bäume, und exotischer Pflanzen, darunter viele Lianen, welche die Hauswände umranken, empor. In besonders ummauerten Gruben sind eine Anzahl der schönsten Pflanzen südlicher Zonen, wie Feigen, echter Jasmin, japanische Bambus, Myrthe, Lorbeer, Banksiarosen etc., welche herrlich gedeihen, eingesetzt worden und angewurzelt. Weit mehr noch in Erstaunen setzt der Park, der etwa 1200 verschiedene bei uns ausdauernde Gehölze, unter ihnen die schönsten Coniferen, zählt. Dort steht eine Gruppe Cedern (Cedrus Libani), hier überragt eine einige 30 Fuss hohe Douglastanne, die höchste der in der Mark vorhandenen, eine Gruppe japanischer Tannen; mehr am Hause sehen wir auch eine schön gewachsene Wellingtonia gigantea, jenen Riesenbaum Californiens. Man würde ungerecht sein, wenn man von den zahlreichen Laubhölzern Nord-Amerikas, von den italienischen Eichen, den Rosenstämmen, die ihren berühmten 800jährigen Verwandten in Hildesheim nach dem vorliegenden zehnjährigen Wachsthum schon in 20 Jahren schlagen möchten, wenn man von den echten Kastanien (Castanea vesca), die hier Anfangs Juli wie mit einem dichten Schleier bedeckt blühen, ganz schweigen wollte. In dem an der Hinterfront der mit wildem Wein und Epheu dichtbelaubten Wirthschaftsgebäude sich erstreckenden Parktheil bilden sich die lauschigsten Plätzchen und dichte Laubgänge. Unfern davon erhebt sich auch ein grosser weit mehr als hundertjähriger Apfelbaum, unter welchem Alexander von Humboldt häufig als Kind gespielt haben soll. Wer weiss, welche Bedeutung Scharfenberg auf das kindliche Gemüth des Knaben und seine Liebe zur Natur dereinst gehabt hat!

Ueberblicken wir nochmals die ganze Schöpfung und fragen wir uns, was verleiht Scharfenberg den eigenthümlichen Reiz, so ist es, abgesehen von seiner natürlichen Lage, die Urwüchsigkeit der ganzen Anlage. Nirgends tritt uns das Gesicht des künstlich Gemachten entgegen; Bäume und Sträuche stehen, als ob die launige Natur sie hier und dort hingesetzt hätte; dann aber ist dafür bedeutsam, dass die Insel auch die Abwechselung zwischen Wald, fetter Trift und Feld in reichem Maasse bietet. Wenn Scharfenberg auch ohne Zweifel das vorzüglichste Arboretum (Baummuseum) Norddeutschlands genannt werden muss, so erinnert doch nichts an eine Baumschule, ja nicht einmal an künstliche Bepflanzung.

Noch einen kurzen Blick auf die Fauna Scharfenberg's, die sich wie die Flora hier auch urwüchsig gestaltet! Gänse und Enten treiben sich den Sommer über frei umher; sie fliegen wie ihre wilden Verwandten, fallen heut am Tegeler-, morgen am Saatwinkler-Ufer ein, kommen aber, da ihnen Futterstellen auf der

Insel offen gehalten werden, immer wieder, sicher zum Herbst, nach ihrem alten Heim zurück. Pfauen spazieren oder fliegen frei auf der Insel umher, und suchen nur im kältesten Winter das schützende Dach eines Schuppens auf. Der Waidmann vernimmt erstaunt, wenn er dort beim Hause unter dem mächtigen Geäst der australischen Akazie steht, den Ton der Californischen Schopfwachtel; aber auch unserer einheimischen wilden Thierwelt scheint die Insel ein Eldorado zu sein, denn alle erdenklichen gefiederten Sänger nisten in dem dichten Ufergebüsch, und das stolze Reh und der sonst so ängstliche Lampe riskiren eine Wasserreise, um die Insel schwimmend zu erreichen. Dafür erwidert der Besitzer besonders beim Reh auch das Vertrauen der Gäste, und lässt sie unbehelligt umherspazieren. Doch auch Feinde besuchen mitunter die Insel. Reinicke, der Schlaue, ein ebenso guter Schwimmer wie Eisläufer, trifft aus den benachbarten Forsten öfter zum Besuch — manchmal mit seiner ganzen Sippe — ein, und stört dann wohl einmal arg den Frieden Scharfenberg's. Wer sich auf die Stimmen der Thierwelt versteht, vernimmt aus den Klagelauten einer grossen einsam einherschreitenden Pute, dass sie die einzige einer zahlreichen Familie ist, welche vor kurzem den rothhaarigen vierbeinigen Mordgesellen entgangen ist. Aber auch der Adler stellt sich neben anderem flüchtigen Raubgesindel ein, und erst vor wenigen Wochen streckte ein gut gezielter Schuss den Räuber eines Huhns, aus der Klasse der Schreiadler, (Aquila naevia, L.) zu Boden.

Wenn wir uns, abgesehen von den sich jährlich einstellenden Rebhühner-Völkern, der Bevölkerung der Insel zuwenden, so ist zunächst eine Vermehrung derselben durch weise National-Oekonomie des Herrschers von Scharfenberg um etwa 1000%, d. h. eine Verzehnfachung seit seiner Besitznahme zu notiren. Zwei Familien, die Häupter derselben Brüder, sind die stäten Bewohner und Hüter des Eilands und auch in diesem Geschlecht spiegelt sich die Rückkehr zu einer wohlthuenden Urwüchsigkeit wieder. Wie bei unsern Urahnen sind es nur Rufnamen, welche diese Scharfenberger tragen, und unter Fritz und Carl lernen wir zwei prächtige deutsche Gestalten, mit treuen Augen, Bart und Haar, wie der Himmel es ihnen wachsen liess, dabei zur guten Jahreszeit, so viel und so oft es ihnen beliebt, barhäuptig und barfüssig kennen, die, wie es sich für Inselbewohner ziemt, Alles: Ackerbauer, Gärtner, Fischer, Bauhandwerker, vor Allem aber die besten anhänglichsten Leute, ebenso sehr Freunde als Diener ihres Herrn sind. Für das geistige Wohl des zahlreichen Nachwuchses, dessen jüngstes Glied den Namen Thuisco führt, sorgt die Scharfenberger Gemeindeschule „Bolleanum" genannt, an der die Mütter der Kinder die einzigen und besten Lehrerinnen sind.

Alles was zur Nahrung erforderlich, bringt die Insel und das Wasser: das Brot ist aus Scharfenberger Korn, das Huhn dort geboren, die Kirschen und Erdbeeren, die Maronen und Feigen dort gewachsen, die Citronen werden am Hause gepflückt, und die Lorbeerblätter wie den Dill holt man sich aus dem Garten; ja sollten, — was ich kaum glaube, — die Insel, ausser einer grossen Anzahl schöner Falter, einmal ausnahmsweise auch böse Insekten bewohnen wollen, so blüht dort im Garten, solchen Feinden zur Warnung, „echt persisches Insektenpulver". — Aber einsam in dieser Idylle steht der Besitzer! Nur ein Strauch, der zum hohen Baume heranzuwachsen verspricht, jene Turkestaner Silberpappel, ihm zu Ehren Populus Bolleana genannt, trägt auf ihm eigener Erde noch seinen Namen. Die Insel ist seine Geliebte, die Bäume und Blumen sind seine Kinder; dennoch glaube ich nicht, dass er sich einsam fühlt, denn wer aus einer wüsten Scholle eine grüne Idylle schafft, dem giebt die Natur hundertfach durch Freude am Leben die Mühen und Kosten zurück. Einzelnen

Personen, wenn sie sich vorher anmelden, gestattet der Herr der Insel wohl auch gern den Besuch derselben, und giebt dann den liebenswürdigen instruktivsten Führer ab. Jeder scheidet von Scharfenberg dann mit dem Gefühl, dass unsre Mark, selbst dicht bei Berlin, mit fesselnden Reizen ausgestattet ist, und dass sie Söhne erzeugt, die liebend an ihr hangen und durch tausend unzerreissbare Fäden mit dem selbst gewählten Heim verknüpft, auf ihrem Boden „ubi fons, ubi nemus placuit," als freie Männer leben und sterben wollen."

Dieser nur „Glück und sorgloses Vertrauen athmenden" Schilderung der märkischen Idylle musste nun die Redaktion des „Bär" alsbald eine leider ganz anders lautende *„Nachschrift"* folgen lassen. Jenseits des friedlichen Wassers und des waldigen Landufers, weit genug entfernt nach natürlichen Verhältnissen, um nicht mehr als ein gefährdender Nachbar gelten zu dürfen, liegt jener den Berlinern wohl bekannte, öde Platz, welcher der *Tegeler Schiessplatz* heisst, und wo unsere rastlos in der Kunst der Zerstörung fortschreitende, vorzügliche Artillerie nach der grausamen Nothwendigkeit unserer Kultur ihre furchtbaren Uebungen zu halten pflegt. Viele Jahre hindurch war die Störung des Scharfenberger Friedens von dorther durch die vom Besitzer erfolgreich erbetene Gnade des Kriegsherrn ferngehalten geblieben; nur an einigen Uferstellen mahnten verwaschene Spuren von Granaten und Bomben an ehemalige Besuche auf der Insel, bevor dieselbe zum Paradiese kultivirt worden war. In jüngster Zeit aber hat die Meinung der Kriegsbehörde über die nothwendige Schussrichtung der Uebungsbatterien eine Aenderung erfahren. „Das Verbleiben der schönen Insel in den Händen ihres Wohlthäters ist in Frage und ihm selbst die Alternative gestellt, ob sie fortan, ja in beständig sich steigerndem Maasse das grosse, dem Gemeinwohl dienende Arboretum der Hauptstadt, oder ob sie ein wüster Kugelfang sein solle." Hierdurch wird ihr Eigenthümer wider seinen Willen in eine Situation hineingedrängt, die in bedenklicher Weise gewissermaassen derjenigen eines Müllers von Sanssouci des 19. Jahrhunderts entspricht. „Wir zweifeln keinen Augenblick daran", so schliesst hoffnungsvoll die Redaktion, „dass inmitten dieser schweren Ungewissheiten dem Schöpfer der Scharfenberger Pflanzungen die Sympathien aller seiner Mitbürger zur Seite stehen werden; wünschen ihm aber zugleich auch, was noch viel mehr werth ist, die Fortdauer jenes von ihm bereits einmal dankbar empfundenen Schutzes, mit welchem das Haus Hohenzollern über der Sicherheit des Besitzes auch des schlichtesten Bürgers, noch heut gerecht und unparteiisch, wie zu den Zeiten des grossen Friedrich wacht." — —

Hier der idyllische Friedenstraum des zur künstlichen Freiheit sich absondernden Einzelnen — dort die schreckliche Wirklichkeit der herrschenden unnatürlichen, auf Gewalt begründeten Kultur! — Hier jenes eine Beste und Tüchtigste, was deutsche Kraft in der Weltgeschichte aufzuweisen wusste: *die kolonisatorische Kultivirung brachliegender Natur* — dort jenes andere Beste und Tüchtigste, wozu dieselbe deutsche Kraft vor allen Völkern im grausigen Wettstreite der geschichtlichen Gewalten sich glorreich zusammenzuraffen vermochte: *die Kriegsarmee des modernen Kulturstaates!* —

Beides spricht in seiner Entgegenstellung das Räthsel unseres geschichtlichen Daseins in merkwürdiger Symbolik aus; und in diesem Sinne erschien uns die Mittheilung an unsere Leser nicht unnütz und auch nicht unverständlich. —

D. Red.

eindringenden Parsifal verführerisch der Minne Sold anbieten." (Wie diess den naturduftigen, geistig zartverklärten Vorgang des zauberhaften Geisterspieles plump und bösartig entstellt!) „Zwischen einer Abendmahlsfeier und einem Garten sinnlicher Lüste ist ein solcher unangenehmer Gegensatz, dass das Fallen des Vorhanges denselben nicht verschleiern kann". So schloss die Kirchenzeitung, welche im Uebrigen das Werk mit gleich anerkennender Freundlichkeit behandelte, wie Herr Paul Lindau, nur dass sie — was man ihr nicht vorwerfen darf — von den Gesetzen dramatischer Dichtung weniger versteht als Dieser. Das ist eben nicht ihr Geschäft. Was dagegen das Geschäft unserer täglich erscheinenden sog. „Weltblätter" sei, möchten wir ungerne jenem einzigen Beispiele entnehmen sollen, welches uns das grösseste derselben, die Wiener *Neue Freie Presse* (7. Febr. 1878), von einer Besprechung des „Parsifal" dargeboten hat. Die Ueberschrift lautete: „*Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel von R. W. Vortrag gehalten im Wagner-Verein zu Tumbenheim bei Bayreuth.*" Der fiktive Redner wälzt sich im Beisein des „schlummernden Menschenverstandes" zwölf volle Spalten des Weltblattes hindurch im aufgehäuften Schmutze aller erdenklichen und undenklichen Gemeinheit, um zum Schlusse, nachdem er vorübergehend schon einmal mit christlich ernstester Kirchenmiene „*die Erniedrigung des Sakramentes aller Sakramente zum hochtheatralischen Effekt*" gerügt, endlich vom erwachten Menschenverstande ganz zurecht gerüttelt, seine wahre kahle Judenmeinung auszusprechen: dass nämlich die blosse Möglichkeit *einer solchen brünstig katholisirenden Dichtung in unserer Zeit, in dem Vaterlande Luther's und Bismarck's, im Deutschland des Kulturkampfes* das allergrösseste Wunder sei! — Die anderen Weltblätter staken selbst so tief im „Kulturkampfe" und im „Fortschritte" der Zeit, dass sie dieses allergrösseste Wunder gar nicht wahrnahmen, und somit einer ähnlichen Offenbarung des Geistes moderner Journalistik im Vaterlande Luther's und Bismarck's, seit 1880 auch „Lessing's", glücklich entgingen. Seitdem ist es fortdauernd stille geblieben vom Parsifal in den Spalten der Blätter, die die Welt bedeuten.

Drei Jahre nach dem Erscheinen der Dichtung veröffentlicht nun ein als vorzüglich belesener Sachkenner und geistvoller Kombinator in mythologischen Dingen rühmlich bekannter Gelehrter, Professor Paulus Cassel, eine längere Abhandlung über die Sagen vom Tannhäuser, Lohengrin, Gral und Parcival in einer neugegründeten Berliner Zeitschrift *die Musikwelt* (Herbst 1880 Nr. 1—9), unter dem Gesammttitel „*Aus dem Königreiche des Gral*". Kam er in dieser Arbeit zum Schlusse auch auf Wagners Behandlung des Stoffes zu sprechen, so liess sich von ihm erwarten, dass er auf der interessant belehrenden wissenschaftlichen Basis, welche er in den vorhergehenden Artikeln aufgebaut hatte, nunmehr eine recht gediegene und für weitere Kreise besonders aufklärende Darstellung der eigenartigen Weise musikalisch-dramatischer Sagenverwerthung liefern werde. Allerdings wusste man nicht, wie weit die Fähigkeit des in den Mythen unseres Volkes so bewanderten Gelehrten in Bezug auf das Verständniss unserer deutschen Musik gehe; andererseits aber durfte man vielleicht hoffen, dass er doch den religiösen Theil des Werkes, welcher in der Musik gleichsam erst völlig zum allempfundenen Gefühlsbewusstsein kommt, auch ohne diesen seinen höchsten Ausdruck bereits verständnissvoll zu erkennen und zu würdigen wissen werde, da er selber, ein geborener Jude, nicht nur den christlichen Glauben als lebendiger Bekenner in sich aufgenommen hatte, sondern sogar ein beliebter und verehrter öffentlicher Verkünder der Erlösungslehre geworden war. Nur musste es wiederum stutzig machen, dass dieser christliche Geistliche in der Erinnerung an seine

IX.
Zur Kritik des „Parsifal.“

I.

„Parsifal“ in der Journalwelt. — Paulus Cassel. — Episode: Galiläa.

Gewiss ist es charakteristisch für unsere Zeit, dass ihre zahllose Journalistik, welche jedem geringfügigen Tagesereignisse alsbald den breitesten Raum zum Bekanntwerden vergönnt, die neueste Dichtung unseres grössesten lebenden Künstlers fast gänzlich unbeachtet gelassen hat. Man wird diess nichts weniger als beklagen, aber man wird es als ein Zeichen der Zeit zu dem Uebrigen notiren dürfen. Wenn unter den vielen Litteraturblättern unserer Tage eines oder das andere dem Erscheinen jenes Werkes ein Wort gewidmet hat, so war dieses doch offenbar von dem Geiste der Grösse des Objektes so wenig beseelt und kam zwischen allem kollegialischen Rezensionsgerede so unbedeutend heraus, dass es mit der nächsten Nummer schon wieder vergessen war. Ich entsinne mich damals nur zwei Besprechungen gelesen zu haben. Die Eine war vortrefflich, und um so vortrefflicher, als sie die einzige Vortreffliche, ja die Einzige war, welche den Anstand gegen den Künstler wahrte, und zwar, weil der Anstand in diesem Falle nur den natürlichen Ausdruck einer verständnissvollen Verehrung bildete. Wilhelm Henzen hatte sie für die von ihm redigirten, seitdem eingegangenen *Dramaturgischen Blätter* (1878 Nr. 1) geschrieben. Ausserdem liess sich Paul Lindau in der *Gegenwart* vernehmen, und gab für eine kurze Zeit damit Anlass, dass von seiner auffallend „maassvollen“ und „anerkennenden“ Behandlung des Werkes gesprochen ward. Es gab Feinde Wagner's, die sich darüber ärgerten, und Freunde, die sich darüber freuten, und wieder Andere, welche sich über diese Freude ärgerten, und Andere, die jener Aerger freute. Von Parsifal war dabei weniger die Rede als von Paul Lindau, und man erzählte sich u. A. mit einem gewissen Behagen, und gleichsam zur Entschuldigung einiger Extravaganzen des „Maassvollen“, dass er es selbst eingestanden habe, wie er in die Besprechung des von ihm aufrichtig bewunderten Werkes jedennoch hier und dort ein frivoles Lindauisches Witzchen habe müssen einfliessen lassen, weil „seine Leser“ diess nun einmal von ihm verlangten. Seine Rezension genau betrachtet, ergab es sich, dass, wenn man an die Stelle jedes solchen Witzchens etwa einen Superlativ des Entzückens gesetzt hätte, die maassvolle Besprechung ungefähr das Ansehen eines derartigen Wagnerianischen Aufsatzes erhalten haben würde, wie man sie gewöhnlich als panegyrische Ausgeburten eines bornirten Sektirer-Wahnsinnes verschrieen hört. Da es aber in diesem Falle nicht überschwängliche Ausdrücke einer durch die Grösse des Kunstwerks entzückten, warm empfindenden Seele, sondern pflichtschuldig unanständige Harlekinsprünge des Kleinen gegen das Grosse waren, so galt die Sache nach wie vor als maassvoll und schien selbst Freunden recht anerkennenswerth. Die Witze traten zudem so harmlos auf! Sie tändelten ja nur mit den Blumenmädchen herum und liessen das Heiligthum des Grales anständiger Weise ganz unbehelligt. Damit befanden sie sich in bester Gesellschaft; denn auch die *Neue Evangelische Kirchenzeitung* (1878 Nr. 4) band in einer freundlichen Besprechung meines Aufsatzes „Nibelungendrama und Christenthum“ (N. Zeitschrift f. Mus. 1877 Nr. 48—51), witzlos aber sichtlich beunruhigt, mit denselben bedenklichen Blumenmädchen an. Sie ward sogar aus lauter sittlicher Beunruhigung unwahr, indem sie behauptete: der erste Akt des „Parsifal“ schliesse mit der Abendmahlsfeier der Gralsritter, „und unmittelbar darauf im zweiten Akte erscheint Klingsor's Garten voll phantastischer Blumenmädchen, die dem

eindringenden Parsifal verführerisch der Minne Sold anbieten." (Wie diess den naturduftigen, geistig zartverklärten Vorgang des zauberhaften Geisterspieles plump und bösartig entstellt!) „Zwischen einer Abendmahlsfeier und einem Garten sinnlicher Lüste ist ein solcher unangenehmer Gegensatz, dass das Fallen des Vorhanges denselben nicht verschleiern kann". So schloss die Kirchenzeitung, welche im Uebrigen das Werk mit gleich anerkennender Freundlichkeit behandelte, wie Herr Paul Lindau, nur dass sie — was man ihr nicht vorwerfen darf — von den Gesetzen dramatischer Dichtung weniger versteht als Dieser. Das ist eben nicht ihr Geschäft. Was dagegen das Geschäft unserer täglich erscheinenden sog. „Weltblätter" sei, möchten wir ungerne jenem einzigen Beispiele entnehmen sollen, welches uns das grösseste derselben, die Wiener *Neue Freie Presse* (7. Febr. 1878), von einer Besprechung des „Parsifal" dargeboten hat. Die Ueberschrift lautete: „*Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel von R. W. Vortrag gehalten im Wagner-Verein zu Tumbenheim bei Bayreuth.*" Der fiktive Redner wälzt sich im Beisein des „schlummernden Menschenverstandes" zwölf volle Spalten des Weltblattes hindurch im aufgehäuften Schmutze aller erdenklichen und undenklichen Gemeinheit, um zum Schlusse, nachdem er vorübergehend schon einmal mit christlich ernstester Kirchenmiene „*die Erniedrigung des Sakramentes aller Sakramente zum hochtheatralischen Effekt*" gerügt, endlich vom erwachten Menschenverstande ganz zurecht gerüttelt, seine wahre kahle Judenmeinung auszusprechen: dass nämlich die blosse Möglichkeit *einer solchen brünstig katholisirenden Dichtung in unserer Zeit, in dem Vaterlande Luther's und Bismarck's, im Deutschland des Kulturkampfes* das allergrösseste Wunder sei! — Die anderen Weltblätter staken selbst so tief im „Kulturkampfe" und im „Fortschritte" der Zeit, dass sie dieses allergrösseste Wunder gar nicht wahrnahmen, und somit einer ähnlichen Offenbarung des Geistes moderner Journalistik im Vaterlande Luther's und Bismarck's, seit 1880 auch „Lessing's", glücklich entgingen. Seitdem ist es fortdauernd stille geblieben vom Parsifal in den Spalten der Blätter, die die Welt bedeuten.

Drei Jahre nach dem Erscheinen der Dichtung veröffentlicht nun ein als vorzüglich belesener Sachkenner und geistvoller Kombinator in mythologischen Dingen rühmlich bekannter Gelehrter, Professor Paulus Cassel, eine längere Abhandlung über die Sagen vom Tannhäuser, Lohengrin, Gral und Parcival in einer neugegründeten Berliner Zeitschrift *die Musikwelt* (Herbst 1880 Nr. 1—9), unter dem Gesammttitel „*Aus dem Königreiche des Gral*". Kam er in dieser Arbeit zum Schlusse auch auf Wagners Behandlung des Stoffes zu sprechen, so liess sich von ihm erwarten, dass er auf der interessant belehrenden wissenschaftlichen Basis, welche er in den vorhergehenden Artikeln aufgebaut hatte, nunmehr eine recht gediegene und für weitere Kreise besonders aufklärende Darstellung der eigenartigen Weise musikalisch-dramatischer Sagenverwerthung liefern werde. Allerdings wusste man nicht, wie weit die Fähigkeit des in den Mythen unseres Volkes so bewanderten Gelehrten in Bezug auf das Verständniss unserer deutschen Musik gehe; andererseits aber durfte man vielleicht hoffen, dass er doch den religiösen Theil des Werkes, welcher in der Musik gleichsam erst völlig zum allempfundenen Gefühlsbewusstsein kommt, auch ohne diesen seinen höchsten Ausdruck bereits verständnissvoll zu erkennen und zu würdigen wissen werde, da er selber, ein geborener Jude, nicht nur den christlichen Glauben als lebendiger Bekenner in sich aufgenommen hatte, sondern sogar ein beliebter und verehrter öffentlicher Verkünder der Erlösungslehre geworden war. Nur musste es wiederum stutzig machen, dass dieser christliche Geistliche in der Erinnerung an seine

Stammesherkunft neuerdings geradezu als ein *Judaisirer* des Christenthumes an dem heissen Volkskampfe der Gegenwart sich betheiligen konnte. Wenn unsere geistlichen Herren im Allgemeinen durch die gleiche Erinnerung an den historischen Ursprung des Christenthumes im Lande Judäa, bei ihrer Agitation gegen das im heutigen Deutschland uns allzusehr bedrängende jüdische Wesen, sich wunderlich gehemmt finden: so trat hier mit einem gewissen natürlichen Feuer ehrlicher Entrüstung der getaufte Jude als geistlicher Paladin seines Volkes auf, reklamirte mit allem Nachdrucke seiner priesterlichen Würde den Heiland der Christen als den Sohn der Jüdin, und taufte nun seinerseits unter nicht geringem Aufsehen unseren Jesus Christus zum *Christus Sem.*

Von einem solchen Standpunkte aus konnte sich freilich ein richtiges Verständniss des, aller Historie enthobenen, reinchristlichen Geistes unseres „Parsifal" um so weniger geltend machen, je ernster der Geistliche es mit seiner Auffassung des Christenthumes nahm; und er nahm es in der That so ernst damit, dass hierbei allein der sonst so gerne und geistvoll kombinirende Gelehrte in ihm gänzlich schwieg. Der rechte Mytholog muss aber ebensowohl ein rechter Ethnolog und Historiker sein. Als ein Solcher hätte ein Mytholog der christlichen Sagenwelt vor Allem wohl auch in Betreff der Herkunft des Heilandes selbst zum Mindesten einige nicht nur oberflächliche Rücksicht nehmen dürfen auf eine gewisse, theils wirklich schon geäusserte, theils wissenschaftlich vorbereitete Ansicht, wonach der galiläische Stamm des Herrn in ihm einen Nichtjuden vermuthen lässt. Auch noch R. Wagner hat diesen Gedanken in seinem Aufsatze über *„Religion und Kunst"* gestreift und darauf hingedeutet, wie die Galiläer den Juden eben wegen ihrer unreinen, unjüdischen Herkunft besonders verächtlich erschienen, und wie der Heiland der Welt dergestalt gerade aus diesem, von dem verachtetsten Volke selbst wiederum verachtetsten Theile des jüdischen Winkellandes hervorgehen musste, um den Armen und Elenden das Evangelium zu bringen. Ich zitire bei dieser Gelegenheit eine interessante, vor Kurzem in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* (1881 Nr. 15) erschienene Arbeit des Dr. Alexander Peez über *„Alt- und Neu-Phönizien"*, in welcher der wohlunterrichtete Verfasser sich u. A. folgendermaassen ausspricht:

> „Ganz eigenthümlich ist das Auftauchen des Namens *„Galiläa"* im Libanon. Das Land, das diesen Namen trägt, umgibt die phönizischen Städte im Rücken wie ein Bogen; sollte dieser Bogen ein Schutzwall gewesen sein gegen die Einbrüche asiatischer Völker? Und sollte etwa gar der Name „Galiläa" auf hier angesiedelte Krieger aus Gallien, dem Norden Europa's, hindeuten? Sollten hier in dunkler Vorzeit die Phönizier in ähnlicher Weise für ihre Sicherheit gesorgt haben, wie zwei- oder dreitausend Jahre später die Venetianer, welche sich den Rücken durch die Ansiedelung deutscher Krieger in den Alpen bei Vicenza deckten? Diese Vermuthung ist bei näherer Prüfung nicht so gewagt wie sie anfangs erscheint. „Gallier" werden als Söldner der Phönizier genannt, wie sie später Söldner der Carthager waren. Ueberdiess bestanden alte Verbindungen der phönizischen Städte mit der Adria als Zugangsstrasse zu den mitteleuropäischen Ländern: zu Budua in Dalmatien stand ein phönizisches Heiligthum — eine Thatsache, die wie ein Lichtschimmer in das Dunkel der Vorzeit fällt."

Dazu darf man dann auch noch jene *Galli* nehmen, welche aus Lucian als Priesterschaft der grossen *Syrischen Göttin* im cölesyrischen Hierapolis (Bambyke) bekannt sind, sowie die Bezeichnung des Flusses *Gallus* in Phrygien und den Volksnamen der kleinasiatischen *Galati* welche von dem Zuge der Gallier durch Griechenland nach Vorderasien im dritten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung dort sitzen geblieben waren. (Livius 38, 16).

Um aber gallische Spuren überhaupt in Asien zu vermuthen, brauchen wir uns nicht allein an ein solches spät historisches Faktum zu erinnern. Lange schon, bevor die Welt von Phöniziern, ja von Semiten oder Chamiten, denen man jenes Kaufmannsvolk zuzählt, etwas wusste, haben auf dem grossen Mutterboden Asiens die merkwürdigsten Mischungen und Beziehungen zwischen den Urstämmen der Aethiopen, Turaner und Indogermanen (Iraner, Arier) stattgefunden. Wird es der Wissenschaft jemals gelingen, etwa durch fernere glückliche hieroglyphische oder keilschriftliche Enthüllungen aus Sprache und Mythos, gleichwie aus der Technik der Urvölker, das Wie und Wann dieser Mischungen und Beziehungen an das Licht zu bringen, und uns darüber zu belehren, auf welche Weise aus solchen prähistorischen Begebenheiten endlich die späteren Völkertypen des Semitismus und Chamismus sich herausgebildet haben? Hier darf man nichts für unmöglich halten; denn Alles ist dunkel und fabelhaft. Soviel aber wissen wir, dass die grossen europäischen Glieder der Indogermanischen Familie, die Griechen und die Italiker, die Kelto-Germanen und Litu-Slaven, allesammt dereinst von jenem Mutterboden Asiens ausgegangen sind, und zwar nicht in geordneten Kolonnenzügen geradesweges hintereinander fort, wie Auswanderer der modernen Zeiten nach einem schon entdeckten Lande des Westens, sondern unter allmählicher Ausbreitung und wechselseitiger Verdrängung viele Jahrhunderte lang über das gränzenlos Unbekannte fort. Die Spuren dieser später in Europa angesiedelten indogermanischen Stämme erscheinen daher durch ganz Asien bis an die Chinesische Mauer hin zerstreut, indem nicht nur die Erinnerungen an den hellen arischen Typus, sondern auch die uralten, alsdann in Europa wieder auftauchenden Stammesnamen dort an mancher Stelle, wo man sie wahrlich nicht erwartete, sich uns erhalten zeigen.*)

So ziehen sich aber auch fernerhin die Verbindungen und Mischungen der Völker zwischen Asien und Europa, ohne weitere phönizische Zwischenhändler, seit jener ersten Wanderung durch die ganze Geschichte fort, von den fabelhaften Argonautenzügen bis zu den historischen Skythen- und Alexanderzügen, um endlich in der grossen *Völkerwanderung* auf der Scheide der alten und neuen Zeit noch eine weltumwälzende späte Wiederholung zu finden. Die alten Indogermanischen Völkerreste wurden immer von Neuem durcheinander geschüttelt, auseinander gesprengt, zueinander gedrängt, mit semitischen und turanischen Stämmen gemischt, ohne doch ihre urangeborenen Namen darüber zu vergessen; ja, selbst gewisse in frühesten Zeiten einmal zu einander gesellte Bruderstamm-Namen kehren in dem gleichen Parallelismus wieder, wo immer auch im höchsten Norden oder im fernen

*) Nicht nur zwischen Asien und Europa fanden solche Migrationen statt: man wusste z. B. auch von vorzeitlichen Zügen indogermanischer Völker nach Afrika. Darauf deuten die Sagen von Persern und Indiern in Nord-Libyen; Strabo nennt die Mauretaner mit Hercules gekommene Inder; als blonde und blauäugige Libyer kennt Skylax die Gyzanten an der kleinen Syrte; unter den Berbern in Marokko findet sich noch jetzt der gleiche Typus, und die alte ägyptische Königin Nitokris von der VI. Dynastie war nach Manetho's Berichte ebenso, wie die merkwürdige ausgestorbene Urbevölkerung auf den Kanarischen Inseln, die Guanchen, nach dem Zeugnisse ihrer Mumien, von einer solchen hellfarbigen (indogermanischen) Art. Unter jenen Libyern, welche zu Menephta's Zeit in Aegypten einfielen, befanden sich, nach den Wandmalereien zu urtheilen, gleichfalls Stammesgenossen der indogermanischen Einwanderer; doch scheinen ihre Namen auf mittelländische Küsten und Inseln zu deuten (Sakalascha = Sikeler, Schardaina = Sardinier, Akaiwascha = Achäer, Tuirscha = Tyrsener; vergl. Duncker, Gesch. d. Alterth. S. 123). Hiernach bliebe also eine spätere Einwanderung über das Meer von Norden möglich, wie eine solche endlich auch noch bei der Völkerwanderung der Vandalen und Sueven über Gallien und Hispanien nach derselben Afrikanischen Nordküste hin sich vollzog und dort in Algerien den Namen der Suavas (Zuaven) bis heute zurückliess.

Osten dieselbe Völkerspur sich finden lässt. Bei allen diesen indogermanischen Völker-Wanderungen und Verschiebungen sind es aber stäts die unruhigen Stämme germanisch-keltischer Herkunft, deren Namenspuren am bemerklichsten durch das dunkele Gewoge des asiato-europäischen Völkermeeres aufzucken. Hierauf wollen wir noch einen orientirenden Blick werfen, um zu erkennen, wie sich die Möglichkeit einer keltischen (gallischen) Spur im Norden von Kanaan durch Anologien über ganz Asien hin sehr wohl bestätigen lasse.

Der rechte Knoten-, Sammel- und Durchgangspunkt des gesammten Völkergeschiebes zwischen Asien und Europa war das wilde Gebirgsland des Kaukasus, die *vagina gentium* des Mittelalters, darüber hin nach Norden die weite Sarmatia (Scythia) der Alten sich ausdehnt: *die kontinentale Vermittelung zwischen Orient und Okzident*, wie der grosse Geograph Karl Ritter sich ausdrückt. Derselbe Gelehrte sagt vom Kaukasus (Europa S. 97):

„Noch heute ist der Kaukasus bis in seine grössesten Höhen und unzugänglichsten Schluchten von Völkern des europäischen oder kaukasischen Völkerstammes bewohnt. Von seinem Nordfusse ziehen, von den gothisch-germanischen Völkern an, alle später einwandernden Bewohner Europas herbei. Im Kaukasus selbst sitzen noch heute Zweige der Gothen und vieler anderer europäischer Eindringlinge, und Völkerschaften mit germanischen und slavischen Sprachen, den beiden Hauptsprachen Europas. Seit der dunkelsten Urzeit knüpfen die Gomer (Kimmerier) in der Mosaischen Völkertafel, Japhet und die Japhetiten der Hebräer, der Japetos des Hesiod, die Mythe des Prometheus, und die Sage von Deukalions Einwanderung vom Kaukasus nach Thessalien, dieses Gebirge an die Geschichte Europas."

Von dem Völkergemisch in diesen kontinentalen Grenzgegenden giebt es uns eine Vorstellung, wenn wir hören, dass König Mithridates von Pontus einige zwanzig Sprachen der kaukasischen Bergvölker sprach, die Römer zum Handel von Dioscurias 70, nach Plinius sogar 130 Dolmetscher brauchten und Andere in runder Summe von 300 Völkern des Kaukasus sprachen; wenigstens 7 verschiedene Sprachstämme, die in 80 verschiedene Schwester- und Töchtersprachen und Dialekte vertheilt sind, lassen sich noch heute im Bezirke der kaukasischen Völker nachweisen. Hier finden wir die vielverzweigten Ausläufer des grossen europäischen Skythenvolkes, dessen Namen die Einen aus dem Germanischen (*skutja*, Schütze), die Andern aus einer nordslavischen Bezeichnung des Finnen (*tschud*, Riese, Ungethüm) ableiten möchten, das aber wohl Elemente der turanischen Vorbevölkerung und der indogermanischen, vornehmlich keltogermanischen, Zuwanderer ebenso in sich vereinigte, wie wir diese beiden Völkerstämme auch im Kaukasus dicht nebeneinander, und ihre Idiome mitunter in derselben Sprache gemischt, entdecken können. Dass die Kelten unter diesen, einst ihnen benachbarten Skythen zahlreich vertreten waren, ist bekannt; sie waren gesuchte Söldner, Kelten aus den Tauern die treuesten Verbündeten des Mithridates, und ein keltischer Hauptmann war es, der dem greisen Völkerkönige den befreienden Todesstoss schenkte. Sehr auffällig aber ist auch in denselben skythischen Landen, um den Kaukasus und den Kaspi-See herum, das Hervortreten spezifisch germanischer Volksnamen. Fanden doch Josafat Barbaro (1436) und Ghislin von Busbeck (1555) noch zwischen Asow und Wolga Alanen und deutsch redende gotische Stämme. Namentlich sind es die historisch bekannten, nahverwandten Geten, Daken und Saken, sowie die aus dem Mythos hervortretenden Asen, welche in immer neuer Erscheinung unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wie sie auch Plinius nebeneinander als skythische *Sacae*, *Massagetae*, *Dahae* und *Essedones* in Asien anführt.

Betrachten wir zunächst die Asen, nach denen der Kaukasus selbst seinen Namen zu führen scheint, nämlich als ein *Hoher-Asberg*, indem die Vorsilbe *kauk* nach germanischer Lautverschiebung zu *hauh*-hoch wird. Jakob Grimm bezeichnet

den Kaukasus als „den alten Sitz nordischer Asen, Odin's Fürstenhaus, wo die Geten und Goten sassen, wo noch heute Ossen oder Osseten germanisch reden"; und Ritter sagt (Europa S. 103): „Die deutsche Eiche, die deutsche Buche beschatten die Heimath germanisch redender Völker am nördlichen Kaukasus. Die Eiche ist den Abassen oder Osseten so heilig wie den alten Deutschen. Vor jedem Kriegszuge versammelt sich das Heer unter dem Schatten der heiligen Eiche des Ortes. Das Schwert, in den Eichstamm gestossen, ist Weihe des Kriegszuges und Zeichen des Aufbruchs." Diese Osseten wohnen an der Darielschlucht, „der einzigen natürlichen Strasse durch das grosse Gebirge, welche tief die Zentralkette, sowie die nördliche Vorkette spaltet" (Peschel, Völkerkunde. S. 541). Sie sind in Gaue eingetheilt, die bei ihnen *kau's* heissen, und stehen unter Aeltesten, denen sie den Namen *eldar* geben. Die Georgier nennen sie Ossi, sie selbst sich aber Iron und ihr Land Iron-Sak, worin der verwandte Saken-Name auftaucht. Wie zur Ergänzung zu diesem Iron, das an die persischen Arier in Iran erinnert, erscheint die Landschaft gegenüber an der Küste des kaspischen Meeres, zwischen Kolchern und Skythen, Indike genannt. Die Ossi oder Osseten sind die Jasi der alten slawischen Chronisten, die Alanen des Mittelalters; Strabo nennt die fest Angesiedelten in jener Gegend Asische Städtebewohner, in frühester Zeit Asburgionen, was in dem Asciburgium, dem Namen des Riesengebirges, wiederkehrt; Ptolemäus bezeichnet die Einwohner als Asäi; am Pontus kannten die Römer die Asacenen. Von diesem Urnamen her stammt ebensowohl noch der heutige des Asow'schen Meeres, wie das fabelhafte Asa-Land der aus „Asien" eingewanderten Götter des altnordischen Mythos und der Name des Japhetiten Askenas in der mosaischen Völkertafel, als welcher neben dem Gomer den Stammvater der germanischen Asen neben dem der (kymrischen?) Kimmerier darstellt und auch in dem von den Skythen und Geten verehrten Heros Acinaces, wie in dem nordischen Erstlinge aller Menschen: Ask wiederkehren mag. In der Verfolgung jener Kimmerier brachen die um 700 v. Chr. durch die asiatischen Massageten gedrängten Skythen vom Asow'schen Meere her über die kaukasische Völkerstrasse 630 v. Chr. wiederum bis nach Medien ein und setzen ihr grosses asisches Urheimathland auf Jahrzehnte in erneute Verwirrung.

Wie dort im kaukasischen Skythien die Asi oder Osseten neben den Geten (Goten), so sassen im Nordosten des kaspischen Meeres die namensverwandten Isse-Donen neben den Massa-Geten und Thyssa-Geten. Durch die Völkerschaften der Issedonen und Thyssa-Geten führte die alte Handelsstrasse zwischen Europa und Asien, und vornehmlich die Ersteren standen in Verbindung mit turanischen bergbauenden Völkern: „ihre Karawanen brachten das Gold in den Handel, welches aus den Erzlagern des Altai gewonnen ward." (Lenormant, Anfänge der Kultur S. 77). Die gleiche Völkerparallele finden wir in Osteuropa, wo Tacitus die Osi und die Gotini neben einander nennt, aber nicht als germanisch, sondern pannonisch (illyrisch) redende Stämme gelten lassen will. Von diesen Osi und Gotini, über die Osseten und Geten des Kaukasus, die Issedonen und Thyssa-Geten der kaspischen Steppe, gelangen wir endlich zu den Usün und Yueten, welche die chinesischen Annalen als blonde und blauäugige (indogermanische) Nomaden schon 300 Jahre vor unserer Zeitrechnung, etwa in der Periode des Einfalls der Kelten (Gallier) in Asien, zwischen dem oberen Laufe des Huangho und dem Schneegebirge Nanschan eingewandert kennen, und von denen aus, in Folge des Eindringens der Hiunghnu, bereits zur Zeit der Eroberung Korinth's und Karthago's der erste Anstoss zu der späteren Völkerwanderung nach Europa zurück erging. „Die Kenntniss dieser blonden Raçen, welche in dem östlichsten Theil von Asien auftreten, haben wir den Nachforschungen von Abel-Rémusat und

Klaproth zu verdanken; sie gehören zu den glänzenden geschichtlichen Entdeckungen unseres Zeitalters." (Humboldt, Kosmos II. S. 438).

Die hier mit den Asen eng verbundenen Goten erscheinen demnach als ein indogermanisches Volk, welches aus der Verbindung mit anderen Elementen im Kaukasus und den asiatischen Steppen sich als Germanen losgelöst und von dort her über den ganzen Osten Europa's bis zu dem skandinavischen Norden (Gothland) sich fortgezogen hat, alsdann durch die Völkerwanderung über Mitteleuropa nach Gallien, Italien und Spanien gedrängt worden ist und die gesammte europäische Welt umgestaltet hat. Dass aber auch diese Goten früher Skythen genannt waren, bezeugt Procopius (de b. goth. 4, 5), während Herodot die Geten als Thraker bezeichnet, die Massa-Geten aber als grosses tapferes Volk südlich den Issedonen gegenüber am Araxes anführt. Zu diesen asiatischen Massa-Geten stellen sich nun ausser den obigen Thyssa-Geten auch jene Satta-Gyden des Herodot (*Gavdae*, ein Getenname bei Plinius), welche Rawlinson in den Keilinschriften von Niniveh als Thataguseh stäts in Verbindung mit Saka wieder entdeckt hat, da sich denn „Saker von Babylon, Saker von Assyrien, Saker von Khamana u. A.", gefunden haben sollen. Dieser Saka-Name ist aber wiederum die alte persische Bezeichnung für die Skythen, welche sich selbst Sokoloten nannten. Bekannt sind ihre Züge durch ganz Asien, gegen das persische Reich in seiner Blüthe, bis nach Aegypten und Indien, daher sie auch Indoskythen hiessen. Dieselben Saken stürzten noch 136 v. Chr. das griechisch-baktrische Reich und besassen Baktriana, Bamian, Kandahar und das Indusland bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr. Die Massa-Geten, mit denen Kyros kämpfte, nennt Strabo ebenfalls Saken. Auch die chinesischen Annalen der Han-Dynastie kennen die letzteren als blondhaarige blauäugige Hakas mit den Yuetschi zusammen, also wiederum Geten und Saken, etwa 165 Jahre v. Chr. in der Gegend des kaspischen Meeres. (Grimm, Gesch. d. deutschen Spr. S. 158.)

Am Nächsten gesellen sich aber diesen Saken die auch so auffällig lautlich anklingenden Daken, deren historischer Name an der römischen Provinz *Dacia* im alten skythischen Getenlande nördlich der Donau (Moldau und Walachei) haftet. Der Landschaft Daghestan im Kaukasus entspricht das südöstliche Sagestan; und wenn das ursprünglich wohl turanische *Dagh* in zahlreichen vorderasiatischen Namen ein Gebirge bezeichnet, so hängt *Sak* (*secare*, schneiden) auch mit *saxum*, Fels, zusammen, so dass man berechtigt scheint, die beiden Namen der Daken und Saken auf *Gebirgsvölker* germanischen Stammes zu beziehen, wie sie im Kaukasus sassen, um sich von dorther in die Ebenen Europa's und Asien's zu ergiessen. So finden wir die Daukionen neben den Goten (*Goutoi*) im skandinavischen Norden, wie die Dacier bei den Geten in Skythien, die Dahae bei den alten Massa-Geten in Asien. Ja, *Dacia*, *Dacus* pflegt in lateinischen Urkunden vom 10. bis 13. Jahrhundert geradezu für *Dania*, *Danus* (Dänemark, Däne) geschrieben zu werden. Hiernach konnte J. Grimm auf den Gedanken kommen, die alten Parallelnamen der Daken und Saken noch in den späteren germanischen Völkernamen der Dänen und Sachsen wiederkehren zu sehen. In dem Namen der Sachsen verschwand das „Bergvolk", um dem „Volke mit den Steinmessern", den kurzen Schwertern (*sahs*), Platz zu machen. Der Name ihres leitenden Gottes *Sachsnot*, Schwert- oder Sachs-Genosse, trifft dann schliesslich in der Bedeutung gewissermaassen wiederum mit demjenigen der Tekto-Sagen zusammen, welchen Grimm ebenfalls als „verbundene Saken" deutet, indem er den ersten Theil mit dem Namen der rheinischen Tencterer zusammenhält. Wer weiss, ob nicht vielleicht sogar auch diese Tencterer mit ihren Nachbarn, den Usipetern, als Tingling nnd Usün, neben Hakas und Yueten, in irgend welcher urverwandten Volkserscheinung bis zu der Kenntniss der Chinesen gedrungen sind?

Die zuletzt erwähnten Tektosagen waren nun ein Theil jener kleinasiatischen Galater, im späterern pontischen Reiche, von denen wir am Anfange dieser ethnologischen Uebersicht gesprochen hatten. Während Ptolemäus sie mit den Saken im asiatischen Skythien kennt, Livius sie bald nach des Brennus Zuge über Illyrien nach Asien einbrechen lässt, so versetzt sie Polybius nach Gallien an die Garonne, und Caesar weiss von ihnen als von einem gallischen Volke in Deutschland. Aus dem Namen ihrer nächsten Stammesgenossen, der Tolistobojer, einem zweiten Theile der selbigen Galater, tritt offenbar derjenige der Bojer hervor, jener als Kelten bezeichneten Stämme, welche in Europa den altgermanischen Landschaften Böhmens *(Bojohemum)* und Bayerns *(Bojuvari)* ihren Namen gegeben haben. Die Erwähnung der Tektosagen führt Grimm in seiner *„Geschichte der Deutschen Sprache“* (S. 503) auf die Vermuthung „einer weit älteren Mischung germanischer und keltischer Stämme“. „Wer kann sich des Gedankens entschlagen, dass schon Jahrhunderte vor dem Beginn unserer Zeitrechnung im östlichen Europa und westlichen Asien Kelten und Germanen, wer weiss genau zu rathen wie? aneinander gestossen sind“. Nach Holtzmann's, in seinem vorzüglichen Buche *„Kelten und Germanen“* aufgestellter, und mit trefflichen Gründen erhärteter Meinung würde man dagegen hierbei nicht an ein blosses „Zusammenstossen,“ sondern an die ursprüngliche *Stammeseinheit der Gallier und Germanen* denken dürfen, welche in diesem Falle noch eine merkwürdige Bestätigung gewinnt durch den völlig deutschen Namen des Heerführers jener asiatischen Galater: *Lutarius*-Lothar. — Hangen aber bei dem hier nur angedeuteten, vielfältig durcheinander verschlungenen Völkergewebe zwischen Europa und Asien schliesslich auch die syrischen, noch bis zu Christi Zeit nicht geringentheils heidnischen und von den Juden für unecht gehaltenen Galliläer, ebenso wie die gleichfalls syrischen Galli-Priester, die gallischen Söldner der nächstnachbarlichen Phönizier und die pontischen Galater, mit den europäischen Kelto-Germanen in Urverwandtschaft zusammen: so rückt uns die menschliche Gestalt unseres Heilandes aus dem fernen Galiläa in eine wunderbar trauliche Nähe, und überlässt den echtjüdischen *Christus Sem* gut und gern der traditionellen Spitzfindigkeit orientalischer Familiengenealogie.

Sollte nun aber Professor Cassel uns vorwerfen, dass wir uns hier mit sehr vagen Hypothesen und Kombinationen seiner doch so gut wie allgemein getheilten Ansicht von der jüdischen Herkunft Christi und seiner Lehre gegenüber stellten: so könnten wir ihm erwidern, dass wir damit sicherlich nichts Aergeres gethan haben, als er selbst, wenn er z. B. auch in seiner Arbeit über die Gral- und Parzivalsage wiederum mit einigen ihm ganz eigenthümlichen mythologischen Deutungen und Auffassungen sich in Gegensatz stellt zu einem nicht nur allgemein Anerkannten, sondern auch aus dem vorliegenden Materiale wissenschaftlich Erwiesenen, als welches wir im nächsten Abschnitte einer genaueren Betrachtung unterziehen wollen. Für heute sei nur noch daran erinnert, dass Professor C. auch eine gewisse in England aufgekommene genealogische Meinung in einer besonderen Schrift über *„die jüdische Abstammung der Engländer“* (Sachsen-Saken-Isaaken! — Dänen von Dan! —) seinerseits vor dem deutschen Publikum vertreten und dasselbe darin mit der Konklusion überrascht hat: hiernach sei denn auch Kaiser Wilhelm und sein Haus von jüdischer Herkunft, und müsse sich dieser erhabensten Abstammung mit ganz besonderem Stolze freuen. —

Geschäftlicher Theil.

Vermögens-Ausweis des Bayreuther Patronat-Vereines am 1. Januar 1881.

Einnahmen.

A. Bülow-Fonds		
Bestand am 1. Januar 1880	ℳ 20298.80	
Zugänge im Jahre 1880	„ 19298.73	
Angefallene Zinsen ℳ 988.— Hievon zur Completirung des Fonds (Rest s. unter D.)	„ 402.47	ℳ 40000.—
B. Friedrich Schön'sche Patronatstiftung		
Bestand am 1. Januar 1880	ℳ 10000.—	
Zugänge im Jahre 1880	„ 2000.—	„ 12000.—
C. Sonstige grössere Spenden (Grundstock)		
Bestand am 1. Januar 1880	ℳ 13809.28	
Zugang im Jahre 1880 mit den Zinsen der F. & M. Hofmann'schen Stiftung . .	„ 18342.66	
Angefallene Zinsen	„ 780.—	„ 32931.94
Ausserdem:		
ℳ 2000.— 4 % Bayr. Staatsobligation Friedrich & Martina Hofmann'sche Stiftung.		
ℳ 1000.— 4 % do. Stiftung eines ungenannt bleiben wollenden Münchener Mitgliedes.		
D. Jahresbeiträge		
Bestand am 1. Januar 1880	ℳ 46252.32	
Zugang im Jahre 1880 abzüglich aller Unkosten, die sich laut Aufstellung auf ℳ 12524.06 beliefen	„ 9586.68	
Angefallene Zinsen inclusive Zinsen der Schön'schen Stiftung und des Restzinsenbetrages des Bülow-Fonds .	„ 2826.38	„ 58665.38
	Summa	ℳ 143597.32

Ausgaben.

1) Erhaltung des Bühnenfestspielhauses*)	ℳ 7792.04	
ab für Eintrittskarten	„ 1331.—	ℳ 6461.04
2) Verwaltungskosten:		
Drucksachen, Korrespondenz des Vorstandes der Redaktion und div. Unkosten	ℳ 800.96	
Auslagen der Vertretungen	„ 20.70	„ 821.66
3) Herstellung und Expedition der Bayreuther Blätter		„ 2897.36
4) Honorar für Redaktion und Mitarbeiter		„ 2344.—
		ℳ 12524.06

*) Aussergewöhnliche Kosten wurden durch einen Ende Juli stattgehabten Sturm, der das Haus erheblich beschädigte, veranlasst.

Im Verlage des Patronat-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Mai. / Juni. Doppelstück. 1881.

Das folgende Juli-Stück wird bereits Ende Juni erscheinen.

Ein Urtheil über die jetzige Weltlage.

Als ethnologisches Resumé

vom Grafen Gobineau.

Zur Einführung.

Welche Bestimmung die „Bayreuther Blätter" erhalten werden, sobald ihre nächste, der Mittheilungen über das Werk des Patronat-Vereines, erfüllt ist, kann einzig von dem Grade der Theilnahme abhängen, welche ihren Lesern schon jetzt durch unser Beschreiten von zunächst abliegend erscheinenden, unserem Sinne jedoch als in drängender Nähe sich darstellenden Gebieten der Kultur und Civilisation, erweckt werden konnte.

Wenn ich wahrhaftig berichtet worden bin, haben meine Gedanken über „Religion und Kunst" bei unseren Lesern keine ungünstige Aufnahme gefunden. Da wir jedoch zunächst uns auf das Kunstgebiet stel-

len, und, nur von ihm ausgehend, eine Veranlassung, sowie eine Berechtigung dazu finden wollen, auch die weitesten Gebiete der Welt zu beleuchten, so dürfte es unseren Freunden allerdings am angemessensten, wohl auch angenehmsten, dünken, wenn wir immer zuerst die Kunst, oder ein besonderes Problem der Kunst, in den Vordergrund stellten. Nun ist es gerade mir aufgegangen, dass, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspiel-Hause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muss, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Civilisation in Beurtheilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektirt zu gewahren: dieser Spiegel musste aber blind und leer bleiben, oder konnte unser Ideal nur mit grinsender Verzerrung zurückwerfen. So legen wir denn, wenn wir jetzt weiter gehen, den Spiegel für nächst beiseit, um nackt und offen der, andererseits uns so nah bedrückenden, Welt in das Auge zu sehen, und sagen wir uns dann ohne Scheu, offen und ehrlich, was wir von ihr halten.

Als der heilige Franziskus, nach schwerer Krankheit zum ersten mal wieder vor den wundervollen Anblick der Gegend von Assisi geführt, befragt wurde, wie diess ihm noch gefiele, antwortete der aus tiefer Entrückung vom Anblicke des Inneren der Welt sein Auge nun wieder auf ihre Erscheinung Richtende: „Nicht mehr wie sonst.“ Den *Grafen Gobineau*, der aus fernen Wanderungen durch die Gebiete der Völker, müde und erkenntniss-belastet heimkehrte, frugen wir, was er vom jetzigen Zustande der Welt halte; seine Antwort theilen wir heute unseren Lesern mit. Auch er blickte in ein Inneres: er prüfte das Blut in den Adern der heutigen Menschheit, und musste es unheilbar verdorben finden. Was seine Einsicht ihm zeigte, wird für eine Ansicht gehalten, die unseren fortschrittlichen Gelehrten nicht gefallen will. Wer des Grafen Gobineau grosses Werk: *„Ueber die Ungleichheit der menschlichen Racen“* kennt, wird sich wohl davon überzeugt haben müssen, dass es sich hier nicht um Irrthümer handelt, wie sie etwa den Erforschern des täglichen Fortschrittes der Menschheit täglich unterlaufen. Uns darf es dagegen willkommen sein, aus den in jenem Werke enthaltenen Darlegungen eines schärfest blickenden Ethnologen eine Erklärung dafür zu gewinnen, dass unsere wahrhaft grossen Geister immer einsamer dastehen und — vielleicht in Folge hiervon — immer seltener werden;

dass wir uns die grössten Künstler und Dichter einer Mitwelt gegenüber vorstellen können, welcher sie nichts zu sagen haben.

Fanden wir nun aber aus den Beweisführungen Schopenhauer's für die Verwerflichkeit der Welt selbst die Anleitung zur Erforschung der Möglichkeit einer Erlösung dieser selben Welt heraus, so stünde vielleicht nicht minder zu hoffen, dass wir in dem Chaos von Impotenz und Unweisheit, welches unser neuer Freund uns aufdeckt, sobald wir es, gegen jedes Vorurtheil schonungslos, durchdringen, selbst einen Weiser aufränden, der uns aus dem Verfalle aufblicken liesse. Vielleicht wäre dieser Weiser nicht ein sichtbarer, wohl aber ein hörbarer, — etwa ein Seufzer des tiefsten Mitleides, wie wir ihn am Kreuze auf Golgatha einst vernahmen, und der nun aus unserer eigenen Seele hervordringt.

Meine Freunde wissen, was ich von diesem hörbaren Seufzer ableite, und ahnen die Pfade, die sich mir öffnen. Nur aber auf dem Wege, den uns so unerschrockene Geister, wie der Verfasser des folgenden Aufsatzes, führen, dürfen wir hoffen, jene Pfade uns erdämmern zu sehen.

Diese hier vorliegende kürzere Arbeit soll uns allerdings nur einen, mehr vom politischen Standpunkt aufgefassten Ueberblick über die heutige Weltlage geben; fast könnte sie dem mit den Ergebnissen der in dem zuvor genannten Hauptwerke des Verfassers enthaltenen Forschungen genau Bekannten nur als die vertraute Plauderei des hocherfahrenen und tiefeingeweiheten Staatsmannes erscheinen, mit welcher er für jetzt die ebenfalls vertraulich an ihn gestellte Frage, was ihm das Ende unserer Welt-Verwickelungen dünke, entsprechend beantwortete. Immerhin dürfte sie unseren Freunden bereits den Aufschrecken erregen, dessen wir zur Aufrüttelung aus unserer optimistischen Vertrauensseligkeit sehr wohl bedürfen, um uns ernstlichst dahin umzusehen, von wo aus wir die zuvor von mir angedeuteten Pfade einzig aufzusuchen haben.

Richard Wagner.

Bei einer Betrachtung, wie sie hier angestellt werden soll, muss man sich vor allen Dingen darüber klar sein, was man aus der mannigfaltigen Menge der dem Blicke sich aufdrängenden und das Nachdenken anregenden Thatsachen auszusondern habe; denn Vieles hat die Neugierde erweckt, Einiges verdiente sie auch, Anderes hat nur mehr oder minder hartnäckige Irrthümer hervorgerufen, mit Manchem ward lediglich die Zeit verloren. Ich werde mich also bemühen, vor den Augen des Lesers eine Gesammtübersicht

von Thatsachen auszubreiten, welche seiner ganzen Aufmerksamkeit werth zu sein scheinen und, wenn sie richtig sind, in der That so viel Interesse verdienen, als man irgend den Dingen dieser Welt überhaupt zu schenken im Stande ist.

Selten genug im Verlaufe der Jahrhunderte erfreute sich der Geist der Menschen einer umfassenden Verbreitung über fernste und verschiedenartigste Theile der Welt. Zu den wahrhaft lebensvollen Zeiten Athen's kann man noch bemerken, wie das Interesse der westlichen Welt an der Lage dieses kleinen Staates und an den Bewegungen in Lakedämon haftet. Gewiss sind ausserhalb dieser beiden Mittelpunkte mancherlei Wirkungen zu Tage getreten, aber die Ursachen stammen aus Attika oder von den Abhängen des Taygetos. Mögen anderwärts die Ereignisse noch so wichtig sein, nirgends sonst gelangen sie zu ihrer eigentlichen Verknüpfung oder Lösung, nirgends sonst sprechen sie ihr letztes Wort. Wie verändert sich aber Alles, als Griechenland alt und krank wird! Die grossen Wirkungen haben ihren Ursprung nun an ganz anderen Orten und — um nur einen Punkt hier zu berühren — nach Seleukia und den entfernten Ufern der griechischen Staaten von Kleinasien müssen wir uns wenden, um die Geschicke der hellenischen Städte zu erfahren. Niemand, weder in Athen noch in Sparta, kennt mehr den früheren Werth der Hauptstätten der menschlichen Kultur. Mag man sich auch noch damit brüsten, als Bürger am Fusse des Parthenon geboren zu sein, wird es auch noch für ruhmvoll gehalten, aus einer anderen Klasse zu stammen, als von lakonischen Heloten: was aus Athen und Sparta werde — der geringste Hauptmann des Demetrios Polyorketes weiss es ganz genau, er kann es bis ins Einzelne mit gleichgiltigster Sicherheit und einer Gewissheit vorher sagen, die man kaum mehr von dem wandernden Philosophen am Ufer des Ilissos oder von dem im lakonischen Flecken vergessenen Eupatriden erwarten darf, welche Beide nur noch zu klagen vermögen, dass sie keine Macht mehr besitzen, und dass die Welt zu Grunde geht. Zu derselben Zeit aber, als diese Welt innerlich an Kraft wie an Eigenthümlichkeit und an Erfindungsgeschicklichkeit verlor, dehnte sie sich räumlich aus und umfasste in ihrem erweiterten Umkreise die verschiedenartigsten Völkerschaften und fremdartigsten Racen. Die Griechen aus der makedonischen Zeit waren nicht mehr nur Griechen, wie einst, da sie ihre echthellenischen Geister hervorbrachten; es waren vorzüglich Syrier, welche sich für Griechen ausgaben, Leute aus Mesopotamien ebensogut als Bewohner der Küsten des schwarzen Meeres, der Krim, der arabischen Gebirge, von Ktesiphon; und die Stücke des Euripides konnten damals in Persien vor einem Publikum gespielt werden, welches ein grosses Vergnügen daran fand.

Genau dasselbe geschah mit Rom, als die Nachkommen des Romulus die Weltmacht von den Griechen erbten, welche der Impotenz ihrer ausgedehnten und unzusammenhangenden Herrschaft erlegen waren. Bevölkert von sämmt-

lichen Mischlingen der Vorgängerin hatte die neue Welt unter den Kaisern das ganze welke Ergebniss des Zusammenlebens so vieler entnervter Racen übernommen, um es nun durch Hinzufügung des vor ihrer Zeit noch unvernutzt gebliebenen Stoffes zu vollenden, und so die Unreinheit der menschlichen Gattung bis ins Unendliche weiter zu fördern. Da öffnete sich der Norden, und vom Erscheinen der germanischen Reiter, welche Caesar's Wache bildeten, namentlich aber von jenen gleichfalls germanischen Reitern an, welche als Rächer Domitian's dem entrüsteten Rom und den erstaunten Prätorianern das erste Beispiel jener Rechtlichkeit ohne Grenzen und ohne Bedenken gaben, von welcher das Alterthum vor ihnen niemals Kunde erhalten hatte, — von da an gab es keinen Feldherrn und keinen Kaiser mehr im Reiche, welcher sich als Herr und geborgen fühlen durfte, wenn er nicht Germanen in seinem Solde um sich schaarte, die mit ihrem Worte für seinen Sieg und seine Sicherheit einstanden. Bald wollte selbst die Welt von keinem Anderen mehr als von und mit Germanen gehütet werden; die Legionen wurden einzig jenseits der dekumanischen Grenzen ausgehoben. Ja, bald genügte es auch nicht mehr, die Welt zu hüten, sie musste ernährt werden; und die römischen Felder bedeckten sich mit Ackerbauern, welche theils Freie, theils im Norden gekaufte oder im Kriege aufgegriffene Sklaven waren. Im vierten Jahrhundert sehen wir die Römer sammt und sonders als ein trauriges Geschlecht: Söhne und Enkel von Legionären oder Beamten, Advokaten, Angestellten, Leute ohne Werth und Bedeutung, gleichviel ob Senatoren oder Konsuln und wie sie Alle heissen mochten, — mit Ausnahme der Kaiser, welche Germanen waren wie alle wirklich thätigen Mitglieder dieser ihres zahllos verschiedenartigen Ursprunges unkundigen und zur bestimmten Aussprache ihres Willens unfähigen Gesellschaft! — Diess war also die Zeit, da man emsiger denn je es sich angelegen sein liess, Germanen anzuwerben, um nun Soldaten, Ackerbauer, Feldherren, Kaiser, kurz alles Erdenkliche aus ihnen zu machen, und so das geringe noch vorhandene Leben in den Menschenmassen zu erhalten, welche von ihrer unergründlichen Unreinheit zerfressen, dadurch schliesslich so krank geworden waren, dass die Werbung endlich zur völligen Invasion werden musste. Um diese, durch die Anhäufung so mannigfaltiger gleichsam im Mutterschoosse bereits verfaulter Racen zum möglichsten Höhepunkte der Unhaltbarkeit gelangte westliche Welt wieder lebendig zu machen, musste die Masse der nordischen Völkerschaften sich ohne Rückhalt auf die alte Gesellschaft stürzen. Diese schwatzte wohl noch von den Fabiern und Scipionen; aber um zu leben gebrauchte sie jetzt die Vandalen und die Goten, die Franken, die Burgunden und die Longobarden. Gerade so wie die Römer ehemals Trojaner und Griechen zu sein vorgaben, sah man nun auch diese neuen Bewohner des Reiches sich eines Ursprunges berühmen, dem sie nichts verdankten: die Franken behaupteten, von Frankus, dem Sohne des Aeneas, abzustammen; die Masse erklärte sich als Tochter der Senatoren jenes Rom, welches sie so lange beraubt und mit Füssen getreten hatte. Damit beginnt

die Aera, welche jetzt noch dauert, deren Stützen man aber von nun an immer schwächer werden sieht.

Die griechische Welt, ungemein viel ausgedehnter als in ihrem ersten Zustande, und doch verhältnissmässig noch wenig umfangreich, hatte sich sammt alledem, was sie an Slaven, Thrakiern, Skythen zu sammeln vermocht, mit dem, was sie von Asien erobert hatte, verschmolzen, und diese ganze nichtssagende Masse war römisch geworden. Sie hatte den Römern die Fähigkeit gebracht, sich ein wenig mehr Semiten zuzugesellen, Perser und Araber, mit einem aus einer Zuthat von Negern, Abyssiniern, Numidiern und Mauritanern gebildeten Kerne von Aegyptern. Aber diese Buntheit war nichts im Vergleiche zu dem, was wir zu Anfang der im fünften Jahrhundert aus der neuen Mischung sich ergebenden Weltgestaltung erblicken! Vierhundert Jahre hindurch hatte das Vorspiel jener Zuwanderungen, Werbungen, Vermengungen gedauert, welche der römischen Welt zuerst angeboten, dann aufgedrungen wurden: im fünften Jahrhundert aber trat ein Ereigniss ein, welches zu einer unabweisbaren und heilkräftigen Nothwendigkeit machte, was bis dahin nur aus Nebensachen als möglich sich dargestellt und was man nur theilweise angenommen hatte, indem man sich die Möglichkeit oder den Schein der Möglichkeit vorbehielt, das Ganze noch von sich abzuweisen. Man gab es zu, Claudius den Goten als Kaiser gehabt zu haben, — aber man durfte behaupten, dass er für einen Römer gelten könne; Stilicho war Protektor gewesen, — aber Stilicho, obgleich Vandale, hatte nach Kräften romanisirt. Von nun an musste man zugeben, dass die Barbaren das wären, wozu die Natur sie gemacht hatte; und da schliesslich diese Barbaren Vieles den Römern nachsahen und ihre Prahlereien ziemlich gefällig ertrugen, würde man mit der alten Welt niemals fertig geworden sein, wenn nicht ein wahrhaft wildes und zerstörendes Element zwischen diese gar zu gefälligen Barbaren und die Ohnmacht der Römer eingedrungen wäre. So fügte es denn jetzt das Schicksal, dass Attila in Europa einbrach. Indem er die alte Gesellschaft zu Trümmern zersprengte, fiel er selbst und sein Volk ringsherum. Nichts natürlicher als diess! Es war weder der Beruf noch die Sache eines einzig der Zerstörung geweiheten gelben Volkes, eine Gesellschaft zu gründen; aber es ebnete die Wege der im Werden begriffenen Gesellschaft, und diese ging durch sie hindurch und trat nun selbständig auf. Es fielen nicht alle Anführer der Menschenmassen, welche die Geschichte lange Zeit unrichtig die hunnischen Horden genannt hat, und welche hauptsächlich aus gotischen Stämmen gebildet waren: es blieben ihrer etliche noch aufrecht stehen, und diese thaten das, was Attila niemals hätte thun können. Dietrich von Bern, welcher nur einer seiner Stellvertreter gewesen war, und mit ihm die Franken und die Westgoten der Provençe, und die ganze von den bisherigen Wanderunruhen befreite germanische Welt konnten von da ab die ersten Wurzeln der modernen Welt pflanzen, welche England, Frankreich, Italien und Spanien hervorbrachte

und allmählich, indem sie den Namen davon so lange als möglich erhielt, Alles noch übrige Lebendige von dem alten Gebilde der römischen Welt austilgte.

Es ist nun bemerkenswerth, dass in den Trachten, in den Gewohnheiten des Lebens, in den Verfeinerungen des Luxus das, was von der römischen Welt sich gerettet hatte und was man als byzantinischen Geschmack noch jetzt bezeichnet, bis zum Ende der Kreuzzüge des elften, ja selbst des zwölften Jahrhunderts fortbestanden hat. Die Ursache davon scheint ziemlich klar: der beträchtlichste Theil der Bevölkerungen nicht nur Italiens, Frankreichs und Englands, sondern in Folge bedeutender Ueberführungen von Gefangenen auch Skandinaviens, war aus romanisirten Zuschüssen gebildet. Für den Süden von Norwegen bis über den Mjösen-See und Skanien hinaus ist diess unzweifelhaft. Lange Zeit achtete man nicht auf diess fortdauernde Element einer alten Bevölkerung; heute nennt man es gern die *lateinische Race*. Um genau zu sein, sollte man jedoch hinzufügen, dass die lateinische Race eine durchaus heterogene Bildung ist, als solche durch die Griechen verfertigt, durch die Römer in grösserer Ausdehnung umgeprägt, weit über diese Umarbeitung aber durch die Barbaren des fünften Jahrhunderts hinausgetrieben, welche viel weniger Menschen umbrachten, als sie es sich angelegen sein liessen, in ihnen die Ahnen ihrer Nachkommen sich zu erhalten. So breitete sich das lateinische Blut überallhin aus, indem sich mehr Racen in ihm vermischten, als es bei Griechen und Römern jemals möglich gewesen war. Ich meinestheils habe es ganz natürlich gefunden, in Brasilien von Männern, welche aus dem dreifachen Ursprunge der Portugiesen, der Guarani und der Neger abstammten, den entschiedenen Triumph der Latinität ihres Blutes in einer unzweifelhaft sicheren Zukunftsaussicht verkünden zu hören. Betrachtet man nun aber z. B. die drei Elemente dieser Abstammung näher, so findet man in dem portugiesischen Blute eine vielfältige Mischung von keltischem, iberischem, römischem Blute, inbegriffen in letzterem die unendlichen Faktoren gotisch, arabisch, berberisch, spanisch, und hierin wiederum die modernen Mischungen; wozu noch endlich die so lange auf die portugiesischen Eroberer einwirkenden Elemente des östlichen Asiens hinzugezählt werden müssen. Andererseits aber die Guarani: es ist kaum möglich, zu bestimmen, was alles dieses herrschende Volk an ehemaligen amerikanischen Abarten in sich eingesogen hat; und ebenso darf man auch unter den schwarzen Vorfahren der Portugiesen auf eine grosse Anzahl von afrikanischen Stämmen schliessen, welche den sogenannten schwarzen Erdtheil von Ost bis West bevölkern. Diess ist in der That die lateinische Race, eine unendliche Agglomeration, welcher alle Benennungen eher zukämen, als die Bezeichnung *Race*.

Die moderne Welt also, mehr noch als die römische und unvergleichlich mehr als die griechische, ist aus einem Ueberschusse von heterogenen Elementen entstanden, und zwar einem lateinischen Ueberschusse, welchem sie

somit eine Basis von merkwürdiger Schwächlichkeit zu verdanken hatte. Sie konnte nur durch zusammenhangende logische Elemente geschützt und bewahrt werden; von solchen Elementen aber hat sie nur eines gehabt: das ist das Germanische; und seit ihrer Entstehung hat sie von diesem gelebt.

Spanien hat das germanische Element im Norden, in Asturien, Galicien und einem Theile von Arragon, ein wenig auch in Castilien bewahrt. Es hat davon gelebt. Dank dieser Hilfsquelle konnte es seine Freiheit sich erhalten, und nachdem es durch Jahrhunderte seine Kraft daran erprobt, die arabische Herrschaft zu erschüttern, hat es diese endlich zu Boden geworfen und ist sie los geworden.

Den Normannen von Sicilien verdankte es Italien, den Hohenstaufen die Arme öffnen zu können, und somit auch seinen Glanz und seine Grösse. Aber hiermit nicht genug: um die eigentliche Kraft der Halbinsel zu finden, muss man gen Norden blicken; dort trifft man sie in Piemont, in den Bergen der Maurienne und von Savoyen, wo die suevischen Stämme geherrscht haben; vor Allem aber muss man sich den Lombarden zuwenden, ihnen nach Toscana, nach der Romagna und in das Mailändische folgen, und man wird dann beinahe die ganze Kraft Italiens während des Mittelalters und in der Renaissance vor sich sehen. Dem germanischen Blute, und diesem Blute allein ist die verbundene Völkermasse nach den Wanderungen ihre Wohlfahrt schuldig.

Ungefähr ähnlich verhielt es sich mit Frankreich, so lange das Land durch die nordischen Provinzen regiert ward, das heisst: bis zum Aufkommen der aus dem Süden stammenden Bourbonischen Dynastie. Seit dieser Phase zu Anfang des XVII. Jahrhunderts hat das liberale Gefasel dort allerwärts begonnen, um im XVIII. Jahrhundert Alles zu übertönen: überall schwankte man zwischen dem Absolutismus des Monarchen und dem Absolutismus der Menge, und der germanische Geist ward durch die Ueberzahl erstickt.

Deutschland selbst war nicht besser daran. War es oder schien es das der weltordnenden Race vorzüglich zuertheilte Land zu sein, so war diess doch in Folge der grossen Verbreitung gerade dieser Race über ganz Europa eben nur Schein. Vom fünften Jahrhundert an und während des siebenten und achten dehnten die Eroberungen der römischen Macht die Besitzesstrecken des lateinischen Elementes weithin aus, und alle südlichen Theile des Landes fallen allmählich dieser Mischung als Eigenthum anheim. Von den batavischen Sümpfen bis über, und zu Zeiten weit über Mainz, von dem oberen Rheine an, den Ufern der Donau entlang, über den Dniestr hinaus, bis zum Palus Maeotis, wurden die Lateiner die Herren. Während dessen gewannen oben die Slaven an Boden, und indem sie sich der Länder bemächtigten, welche sie in Folge der Auswanderung der Burgunden, Vandalen und Longobarden entleert fanden, eigneten sie sich dieselben derart an, dass Karl der Grosse, um ihre Horden im Zaum zu halten und zurückzudrängen, erst wiederum

Germanen aus den Niederlanden kommen lassen musste; und mit diesen Siegern kolonisirte er dann das Land aufs Neue. Das Blut, welches Tacitus rühmt, ist demnach in Deutschland weder in solchem Uebermaasse noch in solcher Verbreitung vorhanden, als man es hat glauben mögen, und namentlich ist es in den Parzellen, wo es sich vorfindet, nicht einheimisch, mit Ausnahme vielleicht eines Theiles der Ostsee-Ufer und einiger Punkte des Oberrheines. Das regierende Haus in Mecklenburg ist slavisch. In Ostpreussen hat man bis in das XVI. Jahrhundert die slavische Herrschaft bekämpfen müssen.

Europa in seiner heutigen Gestaltung zeigt uns also überall, bis nach Schweden und Norwegen hin, einen grossen Ueberschuss an lateinischem Blute. England war bis zum XVII. Jahrhundert einigermaassen davor bewahrt geblieben: die Religionskriege und die politischen Kämpfe in Frankreich haben diesem Zustande ein Ende gemacht: sie haben mehr als 150,000 Familienväter aus der Mischrace in das Land gezogen, und beträchtlicher noch haben im letzten Abschnitte des vorigen Jahrhunderts die Bedürfnisse der modernen Industrie das verfälscht, was das britische Reich an angelsächsischer und normännischer Essenz besass. Die Bedürfnisse haben ihm eine so reichliche Zufuhr von keltischen Erzeugnissen, sie haben einen so grossen Zufluss an irischen und gälischen Einwanderern ihm zugeführt, dass in den Jahren, welche der jetzigen Epoche unmittelbar vorangehen, dieses England, einst die germanischeste aller Mächte, sein Parlament der lateinischen Strömung öffnen musste und all' die Begriffe, Gedanken, Widersprüche, Schwächen, kurz die ganze Unruhe zu predigen und ins Werk zu setzen begann, welche als das Wesentliche der lateinischen Welt zu bezeichnen ist. Nun hat man das Resultat vor Augen!

Seitdem ist Europa immer deutlicher das geworden, als was man es nunmehr erkennen muss: seine Physiognomie ist ganz lateinisch, seine Handlungen nicht minder; verächtlich oder vergesslich gegen seine Ahnen, stolz auf die neuen Laster, welche in seinen Handlungen sich verrathen, so fühlt ein jedes Volk sich gedrängt, dasselbe zu thun oder thun zu können, was es das Nachbarvolk thun sieht, und sich dessen in demselben Tone zu berühmen, wie es diess von dem Nachbarvolke hört. Alle wollen Veränderungen und Revolutionen entgegen eilen, welche nicht aufzuhalten sind: sie wiederholen Alle mit einer Berauschung, welche vielleicht nicht immer die echteste ist, dieselben Worte und dieselben Lehren; Alle wollen von heute auf morgen das Bekannte für das Unbekannte, das, was sie halten, für das, was sie nicht haben, austauschen; sie mögen nur das Abenteuerliche und fussen auf nichts Eigenem: Alle sind lateinisch, betrachten sich im Vorzuge gegen andere, ihnen vorangegangene Generationen als an das Ziel und zum höchsten Ausdrucke der verfeinerten Zivilisation gelangt, — mit einem Worte und noch einmal: Alle sind lateinisch, weil bei Allen die Mehrzahl oder beinahe die Mehrzahl lateinisch ist.

Wohl giebt es Slavisches in diesem Lateinischen, aber der Slave, und wenn er bis zu den Grenzen des Finnen getrieben wird, macht das Lateinische nur um so komplizirter und verschleppt es noch weiter. Sicherlich gehört das Slavische und Lateinische im Style der heutigen europäischen Mischvölker keinem der Völker der Vergangenheit mehr an, welche die Gesellschaft einst gegründet haben. Hat man noch einige ihrer Benennungen beibehalten, so weist man doch mit Entschiedenheit die Grundsätze ab und verleugnet die Triebe, welche dereinst ihnen eigen waren. Die Wahrheit dieser Umkehr der Geister ist so augenscheinlich, dass, will man das Wesen der jetzigen Bevölkerung Europa's bezeichnen, man sich zu einem seltsamen Geständnisse gedrungen fühlt. Die Uebergangsepoche, das fünfte Jahrhundert der christlichen Aera, gehört dieser heutigen europäischen Bevölkerung nicht an; das sechste, siebente, achte und neunte haben nicht dafür gelitten und gearbeitet, um ihr ein Haus zu erbauen; das zehnte, elfte und zwölfte Jahrhundert haben keine Meinungen und Gedanken hervorgebracht, welche ihr jemals Schmerzen oder Freuden hätten bereiten können; das XIII., XIV., XV. und XVI. haben nicht etwas, was ihr zusagte, zu zerstören begonnen; und endlich das XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert haben nur unter Trümmern gelebt, um Alles, was sie nicht will, untergehen zu lassen: — so dass, richtig gerechnet und schlicht geredet, für den lateinischen Gesichtspunkt, welcher der heutige ist, das XIX. Jahrhundert dem IV. folgt, und nun so gut als möglich die moralische Zersetzung, den politischen Ruin, kurz das Ende restaurirt, als welches die wahre Essenz der lateinischen Race ist.

Nachdem die lateinische Race in allen Ländern des alten Kontinents nach besten Kräften das System der Revolutionen inaugurirt hatte, zerstörte sie zunächst jede ideale Möglichkeit in der südamerikanischen Welt, indem sie dort jene Plejaden von Kolonien entstehen liess, welche nun in ihrer Loslösung vom Mutterlande nicht mehr wissen, was aus ihnen werden soll. Aber diess vollzog sich noch zu fernab von dem politischen Leben Europa's; das Uebel musste in grössere Nähe gebracht werden: man liess es sich daher angelegen sein, in der Nachbarschaft der alten Gesellschaft einen Brander zu schaffen, dessen zündende Wirkungen sie alsbald verspüren konnte. Man brachte Griechenland in Aufruhr. Dieses Griechenland, welches nichts von Athen oder Sparta wusste, sich auch gar nicht darum bekümmerte, sondern früher, und jetzt noch, nur von byzantinischer Herrlichkeit träumte und von jeher einzig Konstantinopel als Hauptstadt und das Reich der Palaeologen als seine Welt begehrte: dieses Griechenland zog man in die politische Arena des untergrabenen, verhungernden, zu stäter Ruhelosigkeit verdammten Europa; man reizte es periodisch auf, so dass der Friede für immer den Umkreis seiner Grenzen floh; und um es bis auf's Aeusserste zu treiben, spricht man ihm jetzt davon, Thessalien, Makedonien, Epirus ihm geben zu wollen, wobei man zugleich sein Wort gibt, dass es nie mehr als diess erlangen solle und ihm schliesslich

noch nicht einmal so viel zu Theil werden lässt. Daneben hat man aus Rumelien zwei Staaten geschaffen, von welchen der eine so wenig lebensfähig ist, wie der andere; Serbien, Bosnien und Rumänien, faul schon vor der Geburt, gesellt man dazu und versichert Konstantinopel des Besitzes von Thrakien, in dessen Mitte es verlassen dasteht, ohne es bändigen noch von sich abschütteln zu können. Da nun alle Gewitterwolken in diesem Weltwinkel zusammengeballt worden sind, können die elektrischen Zuckungen dort niemals aufhören; und so sieht man denn auch Kleinasien, dessen Bevölkerungen die Militärherrschaft der Osmanli nie annehmen konnten noch wollten, von beständiger Lust zum Aufruhr erfüllt, dabei an Persien gelehnt, welches aus religiösem Glauben ihm den Untergang wünscht, und neuerdings wiederum auf England hingewiesen, von dem es heisst, dass es durch den Besitz von Kandia es retten werde.

Ob schlecht unterdrückt, ob einfach verleugnet, der Krieg brennt fort und fort in diesen Ländern, die Niemand besitzt und für die es keine Beruhigung giebt; und doch wiederholt man sich stäts die Versicherung, dass man ohne allzugrosse Schwierigkeiten diese permanente Krisis überstehen könne! Ganz Europa, sagt man, steht auf der Wacht über diesem Uebel; leider nur ist es gerade dieses ganze Europa, England, Frankreich, Deutschland und Italien, welches das Uebel erst hervorgerufen, seit sechzig Jahren unterhalten und bis zu dem Punkte gebracht hat, wo es jetzt ist: und nun behauptet es, entschlossen zu sein, nicht weiter zu gehen, nichts Schlimmeres zu thun und Alles verhüten zu können! Man nimmt dabei an, dass dem einsichtsvollen Europa nichts anderes obliege, als diese Bewachung; dass England, welches das durch seine Vergewaltigung erzeugte Elend der Irländer aufgereizt und bis zur Verzweifelung getrieben hat, ganz frei in seinen Bewegungen sei; dass Frankreich in seinem jetzigen Zustande jeder fremden Unternehmung Halt gebieten könne; dass Deutschland an nichts weiter zu denken habe; dass Italien durchaus geeignet sei, als Wächter des Friedens sich aufzustellen; dass Oesterreich Wille, Kraft, Möglichkeit und Kaltblütigkeit dazu habe; und dass die über den ganzen Osten Europa's ausgedehnte Macht Russlands durch einen ihr innewohnenden Instinkt werde verhindert werden, an dem vom Schicksale bestimmten Tage sich auf Konstantinopel zu werfen.

In Russland aber begehrt diesen Besitz Jedermann, von dem nach Glanz und Glück sich sehnenden Soldaten bis zum Muschik, der keine Träume hegt, den aber sein Glaube über seine Begabung hinaushebt. Der russische Bauer denkt und handelt kraft eines Prinzipes, dem nichts zu entgegnen ist: die Allmacht, meint er, kommt den Christen zu; wirkliche Christen sind nur die Orthodoxen; wir sind die Orthodoxen, und der Glaube ist uns von Konstantinopel gekommen; die Stadt des Glaubens, die orthodoxe Stadt, kann den Ungläubigen nicht verbleiben, sie kann nur die Stadt der Orthodoxen sein und muss es werden: Konstantinopel ist unser, Gott hat es uns gegeben, wir müs-

sen es aus der Gefangenschaft befreien, wir sollen und werden es nehmen. Diess ist nicht der Ausdruck einer politischen Gier im russischen Volke; es ist die Formel eines religiösen Glaubens, und weder in Moskau noch in Petersburg hängt es von den Entschliessungen irgend einer weltlichen Weisheit ab, dem russischen Reiche Konstantinopel zur Hauptstadt zu geben oder nicht. Der letzte Stein des Bodens verlangt, dass man ihn in das Pflaster von Konstantinopel einfüge, und in keines politischen Theoretikers Macht liegt es in Russland, die Gelegenheit abzuweisen, ein Verlangen zu befriedigen, welches in der Seele der ganzen Nation lebt. Ich weiss nicht, was der Kaiser davon denkt; ich zweifele aber nicht daran, dass die in den diplomatischen Schulen des Occidentes erzogenen und gemodelten Politiker mit leichten Worten sich damit abzufinden wissen. Die Nation jedoch, d. h. alles was orthodox, alles was slavisch ist, und was für die Glorie Russlands fühlt und athmet, will Konstantinopel; und wenn eines Tages etliche Männer um einen Kongresstisch herum mit Diskutiren und Epilogisiren vielleicht um Monate, schwerlich um Jahre das Eintreten eines Triumphes zu verzögern vermochten, welcher durch so wesentliche, den Geist der Slaven und der asiatischen Christen beherrschende Ursachen gefordert wird: so ist diess eine Protestation ohne Tragweite, welche — und wären ihre Gründe noch so gut — nur unnützer Weise das nothwendigste Ereigniss unserer vorwärts drängenden Geschichte hingehalten hat.

Seit dem Beginne dieses Jahrhunderts haben einige Europäer eine Art von Voraussicht der Möglichkeit eines ähnlichen Ereignisses gehabt. Als Herren von Indien war den Engländern der Gedanke an die Möglichkeit eines Kampfes der occidentalen Mächte nahegelegt, für welchen die asiatischen Besitzungen als Ausgangspunkt dienen würden, und woran sich grosse Ergebnisse anknüpfen könnten. Nur bildete man sich zuerst ein, dass es sich namentlich um die Eroberung Indiens handeln, dann, dass Russland dabei eine grosse Rolle spielen, endlich, dass Frankreich darin als das zur Entscheidung treibende Lebenselement wirken würde. Man schloss also einen Vertrag mit den Emiren von Sindhjah ab, in welchem man auf das Unbefangenste und Freimüthigste die seltsame Bedingung stellte, dass in keinem Falle die Vorgesetzten jenes Landes den Durchzug durch dasselbe einem Franko-Russischen Heere gestatten dürften. Man bildete sich auch ein, es würde eine französische Armee durch ganz Persien hindurch, gleich Alexander dem Grossen, bis an die noch heute nicht leicht erreichbaren Gränzen von Sindhjah marschiren können, und dass alsdann die russischen Hilfskräfte, das kaspische Meer überschreitend, durch Länder ohne Wasser und Lebensmittel, über die Provinzen von Maghenderan und Ghylan fort und quer durch die ganze Breite der persischen Monarchie, mit dem französischen Corps zusammentreffen würden. Diess war nun zwar rein unmöglich, aber der Instinkt des damals Unausführbaren schrak vor nichts zurück: es herrschte eine Art Hallucination

der Angst vor Etwas, was durchaus gar nicht zu befürchten sein konnte: der abenteuerliche Geist Napoleons I. hatte den Grund dazu gelegt, und sie fand ihre Unterstützung durch eine unbestimmte, rohe, der Wirklichkeit ganz fremde Vorstellung von der Nähe Russlands. So kam es, dass man den Vertrag von 1808 unterzeichnete, ein merkwürdiges Denkmal von richtigem Instinkte und vollkommener Thorheit. Heute gehört das Sindhjah den Engländern an, und für die Russen ist es weit möglicher geworden, dahin zu gelangen, als zu jener Zeit, da man sie schon auf dem Wege durch die weite, trostlos öde Gegend zu sehen glaubte: dennoch wird aber wohl niemals eines seiner Regimenter sich nach dieser Seite hin verirren.

In Stockholm weihte mich der Zufall in eine Angelegenheit ein, von der ich nicht erwartet hätte, dass sie sich in Schweden enthüllen würde. Als Ihre Majestät die Königin Wittwe Josephine ihre Schwester, die Kaiserin von Brasilien, beerbt hatte, erhielt sie um das Jahr 1876/77 aus Lissabon allerhand Schmuck, Stoffe und sonstige Gegenstände, deren Bestimmung man nicht recht erkennen konnte. Die Königin Josephine erwies mir die Ehre, mir ein Päckchen zuzusenden und meine Meinung darüber zu verlangen. Es enthielt eine flache Börse aus rothem, mit Gold überesticktem Seidenstoffe, und als ich sie geöffnet hatte, indem ich die dicken Wachssiegel, welche sie schlossen, verschonte, fand ich eine ziemliche Anzahl von persisch geschriebenen Dokumenten. Das Bedeutendste darunter war ein Brief von dem ersten Minister des Schah von Delhi an den König von Portugal. Ferner fand ich ein Schreiben dieser selben Persönlichkeit an den Gouverneur der portugiesischen Niederlassungen in Indien, dazu mehre andere Briefe von den Obrigkeiten der gleichen Nation in Malabar, und unter diesen ein Ersuchen an den portugiesischen Gouverneur in Goa, welches dahin zielte, von dem genannten Beamten die Uebermittelung sämmtlicher bezeichneten Papiere nach Lissabon zu erwirken. Bei alledem handelte es sich um nichts Geringeres, als um den Gewinn der Zustimmung seiner christlichen Majestät zu einer allgemeinen Empörung der Indier gegen die Engländer; man bat den König um seine persönliche Ansicht über dieses grosse Unternehmen, auch um Geld und Waffen, und der Grossmogul von Indien verpflichtete sich zur Lieferung von Menschen und jedem der Sache nöthigen materiellen Beitrage; hauptsächlich aber legte man darauf Nachdruck, dass eine möglichst rasche Antwort auf diese wichtigen Eröffnungen erwünscht sei. Diess war die erste Form des Planes, der ein Vierteljahrhundert später in der grossen Insurrektion von 1855 zur Ausführung kam; damals aber zählte man das Jahr 1831, und der in Lissabon regierende König Dom Miguel von Braganza fand sich bereits von Dom Pedro I. angegriffen und hatte wenig Gedanken für eine Wiedererlangung von Indien: so wurden die Vorschläge des Grossmoguls gar nicht bekannt, die Briefe nicht einmal eröffnet, die rothseidene, goldgestickte Tasche blieb unberührt und geschlossen, sie ward in eine Ecke geworfen und trotz der inständigen Bitte um rasche

Antwort gänzlich vergessen. Diesem Umstande verdankte ich es, um das Jahr 1876 in Stockholm Kenntniss davon erhalten und ein merkwürdiges Zeugniss mit Händen greifen zu können von der Art, wie die grössesten Angelegenheiten behandelt und vertrödelt werden.

Man hatte bis zum Jahre 1830 über Asien nur von dem Standpunkte Indiens aus gesprochen; die übrige Masse des asiatischen Territoriums war in Europa so ziemlich vergessen, jedenfalls gründlich unbekannt, nichts darin lenkte die Aufmerksamkeit auf sich, nur um abstrakte geographische Fragen schien es sich dort zu handeln, und Niemandem fiel es ein, dass es noch anderweitige Beziehungen zu diesen Ländern geben könne. Erst gegen 1840 trat, wenn auch langsam und dürftig, eine Wandlung ein. Die Vorgänge in China erregten die Aufmerksamkeit Europa's. Man fasste den Gedanken, dass auf diesem entfernten Boden grosse, ja sehr grosse Handelsinteressen im Spiele seien. Die Engländer hatten soeben empfindliche Niederlagen in Afghanistan erlitten. Man wunderte sich, dass es in der Welt Afghanen gebe, welche die Engländer zu schlagen vermochten. Man erfuhr von der Existenz einer Stadt, genannt Herat, und die französische Kammer fand damals dieses Faktum so merkwürdig, dass sie sich dazu herbeiliess, es in feierlicher Diskussion auf jene Höhe zu stellen, welche in Frankreich das sinnreiche Monument gewandter Wortspiele erlangen kann. Der Präsident Dupin hatte die Güte, der Kammer bemerklich zu machen, dass nichts in der Aufmerksamkeit, welche der Schah der *ville d'Herat**) schenkte, die *souris de la chambre***) zu erregen berechtigt wäre. Der Kammer erschien diese Bemerkung sehr tiefsinnig.

Man schritt also in der Frage sehr langsam vorwärts, und mit Ausnahme einer geringen Anzahl Menschen glaubt man in anderen Ländern auch jetzt noch nicht an die Bedeutung Asiens für Europa. Viele Jahre, meint man, würden vergehen müssen, ehe man auf das, was dort vorgeht, Acht zu geben hätte. Es ist möglich; allein seit 1863 haben doch grosse Veränderungen stattgefunden. Frankreich und England haben in China einen Krieg geführt, welcher Mancherlei aufgedeckt hat, unter Anderem, dass die Chinesen sich gut schlagen und zu vortrefflichen Soldaten ausgebildet werden könnten. Wie auch der englisch-französische Feldzug geführt worden sein mag, eines ist sicher, dass dessen Ausgang ein kläglicher gewesen wäre, wenn nicht Aufstände bei den einheimischen Truppen ihn begünstigt hätten. Noch andere Symptome haben seitdem Veranlassung zum Nachdenken über die Asiaten gegeben. Die Amerikaner haben geradezu einen Schreckensschrei über sie ausgestossen. Sie haben in dem Kongress der Vereinigten Staaten erklärt, dass die chinesische Einwanderung einem feindlichen Einfalle gleich wäre, und dass

*) *ville des rats.*
**) d. h. sowohl „das Lächeln", wie „die Mäuse der Kammer".

ihre Handwerker es nicht gegen diese Konkurrenten aufnehmen können, welche thätiger, arbeitsamer, nüchterner und — man müsse es gestehen — ehrlicher seien als die Landsleute. Die Angst ist so weit gediehen, dass man vorgeschlagen hat, die Chinesen mit Gewalt zu verjagen, da man kein besseres Mittel wusste, um ihre Eingriffe unschädlich zu machen. Ein ähnlicher Schrecken beherrschte bereits die holländische Kolonie in Java, und er erstreckt sich jetzt bis tief in Australien hinein. In allen diesen doch so beträchtlich von China entfernten Gegenden ist der Chinese ein Gegenstand des Hasses und der Angst geworden, weil man gar nicht weiss, wie man seiner grossen, zähen Arbeitsamkeit und ihren schliesslich unvergleichlich wohlfeileren Produkten Widerstand leisten soll. So kann man es denn heute aus der Erfahrung wissen, dass die Chinesen zu fürchten sind. Es handelt sich demnach nicht mehr lediglich darum, ob die Engländer friedlich die Herren von Indien bleiben werden; man hat von neuen Gefahren aus Osten etwas gemerkt, und zur selben Zeit, da in Hongkong, sowie in den der europäischen Thätigkeit zugänglichen Punkten China's, durch ungeheuer erspriessliche Operationen Vermögen von ungeahnter Grösse gewonnen wurden, begann zugleich die Angst zu wachsen. Bald aber schossen ganz verschiedenartige Thatsachen von ganz anderer Bedeutung und Tragweite nach einander aus dem Boden Asiens hervor.

Als ich um das Jahr 1855 zum ersten Male in Persien war, ward der ganze Strich im Osten des kaspischen Meeres von kalmückischen und kirgisischen Raubhorden durchwandert und besessen, welche den Besuch dieser Gegenden weder sicher noch vortheilhaft machten. Zu jener Zeit und noch viel später ward die persische Stadt Asterabad täglich durch die Turkomanen überfallen und oft geplündert. Die Engländer, durch diesen Alb bedrückt, den nichts zu verscheuchen schien, träumten lebhafter noch als im Jahre 1808 von einer Invasion der Russen über Orenburg. In Wahrheit konnte sich Niemand vorstellen, wie es gelingen sollte, ein so seltsames Ereigniss zu verwirklichen; denn der Weg war lang, und das zu durchwandernde Land, nur bisweilen von einigen Nomaden durchstrichen, besass weder Gras noch Wasser, noch sonst irgend etwas Verzehrbares. Solche ausserordentlich ungastlichen Städte wie Khiwa und Bokhara würden die Russen ebensowenig aufgenommen haben, als sie sonst Jemanden aufnahmen. Englische Reisende waren um diese Zeit dort ermordet worden. Wie sollte eine russische Armee Mittel und Wege finden, um essend, trinkend, Pferde fütternd, Gepäck und Wagen mit sich führend durch solche Gegenden durchzukommen? Wer, der nur einige praktische Kenntniss der Sache besass, mochte behaupten wollen, sie für möglich zu halten? Man erhielt einen deutlichen Beweis von allen diesen Schwierigkeiten, als um Vieles später die Russen es unternahmen, den Khan von Khiwa seine Unbedeutendheit und Geringfügigkeit fühlen zu lassen. Die zu seiner Unterwerfung abgesandten Truppenabtheilungen kamen nicht von Orenburg, sondern vom kaspischen Meere und hatten eigentlich einen nur wenig

ausgedehnten Marsch zu machen; sie hatten wohl Artillerie mit sich, aber nur leichte, welche also keine zu grossen Anstrengungen auf dem Zuge erforderte; nur 3000 Mann waren auf dem Marsche, so dass die Obliegenheiten der Verwaltung nicht verwickelt waren; man hatte Alles vereinfacht, und dennoch war man nahe daran, dass man unterwegs vor Hunger und Elend verkommen und stecken geblieben wäre. Ich spreche von einer nicht sehr fern abliegenden Zeit und knüpfe meine Bemerkungen an keine alten Daten an: die Expedition nach Khiwa fand im Jahre 1873 statt und ward durch die Einnahme der Stadt beschlossen.

Heute ist Khiwa ein von Russland bewachtes, geleitetes und gebändigtes Land. Ebenso erging es Bokhara. Im Jahre 1861 war ich in der Lage, einen Agenten dorthin zu senden, was dem französischen Gouverneur nicht behagte; heute kann ein Jeder, der mit einem russischen Passe versehen ist, sich dahin begeben und zurück kommen, wann er will. Ferner: Turkestan, davon man mit gutem Grunde als von einer *terra incognita* sprach, ist in seinem ganzen Umfange eine russische Provinz geworden, Taschkend, die Hauptstadt des Gouvernements, ist eine Stadt, wie jede andere, Samarkand ebenfalls, und bis zu den Quellen des Oxus deckt Alles die russische Flagge; dergestalt, dass man mit Recht hat sagen können, man befinde sich auf dem Gipfel des russischen Pamir dem englischen Himalaya gegenüber. Und während dort in einer so kurzen Zeit so bedeutende Veränderungen stattfinden konnten, haben gleichfalls die Russen ihre Macht auch jenseits des kaspischen Meeres befestigt, so dass die gegenwärtige Ausdehnung ihrer Herrschaft es ihnen nun erlaubt, das zu thun, was nach den früheren Verhältnissen vernünftiger Weise nicht wohl in Rechnung gezogen werden konnte: sie haben in das Land der Turkomanen die 43,000 Mann gesendet, welche jetzt dort thätig sind; sie gelangen nicht über Orenburg dorthin, sondern durch den Kaukasus; die Sache ist viel weniger heiklich geworden, und was das Bedenklichste ist: die Versuche können sich öfter wiederholen.

Bildet nun aber dergestalt eine Stadt des Kaukasus, als ein bedeutender militärischer Punkt, ein Centrum, von welchem aus jedwede Unternehmung nach dem Lande der Turkomanen bis nach Merw, und über Merw hinaus bis nach Balkh, ausgehen kann (wie weiterhin etwa von Taschkend, der Hauptstadt des neuen Turkestan, oder von Bokhara, dessen unterworfenes Gebiet leicht zu jedem nützlich dünkenden Zwecke zu gebrauchen wäre): so ist es augenscheinlich, dass das russische Reich unumschränkter Herr eines Bodens geworden ist, dessen Ausdehnung und Bedeutung noch vor zehn Jahren Niemand hätte ermessen können. Mehr denn je, und nun aus vernünftigeren Gründen als früher, ist England in Sorge und Furcht wegen Indiens. Vielleicht mit Recht, vielleicht auch nicht. Indien ist ein grossmächtiges Land, welches sich selber je nachdem verlieren, vertheidigen oder retten kann. Wird es Letzteres wollen? Das ist eine schwierige Frage, auf welche eine bejahende

Antwort gewagt erscheinen müsste, und die zu geben ich mich nicht getrauen würde. Vielleicht kann Indien noch einmal wollen, kann neuen Geschicken entgegen gehen, und es wäre kühn, zu behaupten, dass es darauf verzichte; aber in einem solchen Netze von gefährlichen Fragen, wie es Asien in seiner jetzigen Lage umfängt, giebt es noch Anderes als Indiens Loos, was die Aufmerksamkeit verdient. Ein weiterer Blick auf das Problem wird es uns gestatten, diess immer deutlicher zu erkennen.

Ich habe vorhin gesagt, dass die Nordamerikaner durch den Einfall der Chinesen, gegen welchen die Breite des stillen Oceans sie nicht schützt, erschreckt seien, und dass ein ähnlicher Vorgang in Australien sich ereignet und dort dasselbe Unbehagen erregt. Die Engländer aber, welche in Indien vor der Ausbreitung der russischen Herrschaft sich ängstigen, erschrecken nicht minder beim Gewahrwerden dessen, was in den östlichen Provinzen Indiens vor sich geht. Die Nachbarländer von Birma, und was nordwestlich darüber liegt, wie Tübet und Ladakh, sind im Begriffe, von chinesischen Ankömmlingen ganz ebenso überströmt zu werden, wie Kalifornien und die australischen Kolonien, nur dass die Einwanderung hier, dank der verhältnissmässig nahen Nachbarschaft und der Passirbarkeit der Landwege, noch zusammenhangender, massenhafter und leichter von Statten gehen kann. Zu gleicher Zeit sind, als die bedeutendste Thatsache der letzten Jahre in Mittelasien, die anhaltenden Anstrengungen zu bemerken gewesen, welche die Chinesen darauf verwendet haben, alle muselmännischen Bevölkerungen ihres Reiches und ihrer Nachbarschaft zu vernichten oder zu verjagen. Diess ist eine der grössesten Angelegenheiten und eine Hauptsorge in Peking. Woher kommt nun eine so plötzlich auflodernde Wuth nach Jahrhunderten vollständiger Gleichgiltigkeit? Und muss sie nicht zwiefach unverständig erscheinen zu einer Zeit, da die Chinesen sich genöthigt sehen, das Christenthum ehrerbietig zuzulassen, ja sogar zu beschützen? Hier spricht aber weder Wuth, noch verdrängter oder widerspenstiger Glaube, kurzum kein Fanatismus: der blutige Zorn, welcher die Chinesen dazu treibt, die Muselmänner zu vertilgen, stammt aus den Interessen, und was allein hier spricht, das ist der Vortheil. Aus Ursachen, welche an dieser Stelle nicht im Einzelnen aufgezählt werden können, haben die 450 Millionen Menschen, welche das chinesische Reich übervölkern, nicht die genügenden Mittel, um so viele Leben zu erhalten, und daher scheint es ihnen nützlich, die muselmännische Minderheit zu vernichten. Es sind diess jene Muselmänner, welche die westlichen Grenzen bewohnen und dem Reiche durch Tradition, Uebereinkunft und Noth untergeben sind, bei jeder Gelegenheit aber zum Aufruhr bereit stehen. Sie sind es, welche die Khans von Kaschgar um sich versammelten und beständig wiederzugewinnen, zu konzentriren und um die muhamedanische Fahne zu vereinigen suchen. Sie erscheinen um so gefährlicher, als sie gleichsam den Vorposten jenes Geistes des Proselytismus bilden, welcher dem chinesischen Sinne gänzlich fremd ist, da-

gegen er aller Orten als ein Hauptzug bei den Nachkommen des Propheten hervortritt. So haben denn die Chinesen folgende bestimmende Gründe, um gegen die muhamedanischen Massen unnachsichtlich zu verfahren: diese bereiten ihnen gefährliche und aufreizende Schwierigkeiten in der Ernährungsfrage, die Chinesen hungern und die Muselmänner machen ihnen eine ungenügende Nahrung streitig; dann sind die Muselmänner Rebellen oder können es in jedem Augenblicke werden; schliesslich sind die Muselmänner die natürlichen Verbündeten der westlichen Feinde, wofür es wohl den schlagendsten Beweis liefert, dass sie — wie seltsam diess auch klingen mag — thatsächlich Russland unbedingt ergeben sind. Die Russen, welche die europäischen Türken als ihre unversöhnlichen Feinde zu betrachten berechtigt sind, erscheinen den Muselmännern von Centralasien als Freunde und Waffenbrüder. Dieser letzte Punkt ist so offenkundig, dass vor Kurzem Russland eher in einen Krieg mit China gerathen wäre, der ihm gewiss nicht gelegen kam, als dass es Kuldscha zurückgegeben hätte, dessen Besitz es kaum begehrte und das es herzlich gern wiedererstatten würde, wenn diese Stadt nicht mit einem Netze von Strassen umgeben wäre, welches zu bewachen desshalb nützlich ist, weil China es zum Angriffe auf die muselmännischen Bevölkerungen benützen würde.

Russland ist also unstreitig die Schutzmacht für die Anhänger des Propheten in Centralasien, und zwar betrachtet es die Bewohner seiner dortigen Gebiete nicht schlechthin als Unterthanen, sondern als solche Unterthanen, aus welchen es Obersten, Generäle und Beamte erwählen kann, mit einem Worte als Leute, die in seinen Augen nicht blos Besiegte sind, sondern Mitbürger eines und desselben Staates, welche in gleicher Weise wie die Christen behandelt werden und der gleichen Vortheile sich erfreuen dürfen wie die Deutschrussen der Ostseeprovinzen. Wollen wir nun einmal erwägen, was solch ein tatarischer oder muselmännischer General oder Oberst, der unter dem Schutze des russischen Consuls friedlich nach Mekka pilgern kann, dem elenden englisch-indischen Sipahi sagen muss, den das höchst denkbare Glück zum Hauptmann und niemals darüber hinaus befördert, so wird uns sofort der Hauptgrund des Erfolges der Russen bei den Asiaten klar werden: sie selbst sind Asiaten, und desshalb verletzen sie weder die Interessen noch die Eitelkeit noch das eigenste Gefühl der Asiaten, was für die Engländer unvermeidlich ist.

Wohl sind die Russen Europäer, wenn man sie von Europa aus beobachtet; da wir uns aber jetzt mit Asien beschäftigen, wollen wir sie als Asiaten ansehen. Betrachten wir sie durch die siebzig Millionen Slaven hindurch als eine Nation, welche bis dicht an Kaschgar sich erstreckt und durch den vielfachen Länderzuwachs der letzten Zeiten wie durch die Annexion von Turkestan nun bereits die westlichen Provinzen von China erreicht hat, während sie schon früher die nördlichen Theile desselben berührt hatte und seit einigen Jahren den ganzen Lauf des Amur entlang, dessen Besitz sie sich zu

sichern wusste, das Land mit ihren Unterthanen bevölkert. Besonders wichtig ist es dieser Nation seit einiger Zeit erschienen, sich der Strassen zu bemächtigen, welche von ihr nach China und umgekehrt führen könnten, und zwar hat sie zur Erreichung dieses Zweckes polnische Agenten benützt. Beängstigt und aufgeregt durch die Vermehrung der Chinesen, welche auch gegen Indien sich wenden, haben die Engländer dieselben Beziehungen anzubahnen gesucht; da sie aber vom kaspischen Gebiete bis zum Norden von Tübet beflissen sind, zu beweisen, dass sie keine englischen Spione entsenden, haben sie sich damit begnügt, in englischen Schulen erzogene Hindus zu benützen, wesshalb denn auch die Erfolge unbedeutender und unsicherer ausgefallen sind, als die von den polnischen Emissairen der Russen erreicht wurden. Doch ob nun das Glück dem einen oder dem anderen Wege günstiger sei: die Nachforschungen haben inzwischen Ergebnisse von unendlicher Wichtigkeit an das Licht gefördert, und wenn man bedenkt, bis zu welchem Grade von Unwissenheit in diesem Punkte man seit den Zeiten Marco Polo's herabgekommen war, so muss man mit grössestem Interesse den jetzigen Stand der Dinge betrachten, in welchem man einen wichtigen Uebergang und durchaus nicht ein Stillstehen bei der Arbeit erkennen darf. Wenn man aber gleichzeitig die Augen gegen das russisch gewordene, von russischen Provinzen umklammerte kaspische Meer wendet, so wird es durch den Anblick zweier grossen Bewegungen gefesselt, welche in merkwürdiger Weise die an der chinesischen Grenze vorgenommenen topographischen Leistungen vervollständigen. Eine Eisenbahnlinie ist gezogen, und es wird von Orenburg in der Richtung nach Kaschgar hin daran gearbeitet. Zugleich werden die alten Verhältnisse der Khanate von Bokhara verändert; man sucht den Lauf des Oxus von dem niederen Theile des Aral bis in das Becken des kaspischen Meeres durch ähnliche Wege zu leiten, wie sie seine Gewässer im Alterthume und im Anfange des Mittelalters genommen hatten. Das Ergebniss dieser Arbeiten wird die Neubefruchtung von Gebieten sein, die ehemals fruchtbar waren und nur künstlich steril geworden sind, und in Folge dessen die Wiedereröffnung der Wege, durch welche sich alle Racen aus dem westlichen oder aus Hoch-Asien zum Einfalle nach Europa gedrängt haben. Ob man sich die ältesten Wanderungen der Völker, wie die der Slaven, Kelten, Germanen und Hunnen in das Gedächtniss zurückrufen, oder ob man sich nur mit den Ungarn, Türken, Mongolen oder den Tataren des Tamerlan befassen will: die Strasse, durch welche die Weltgeschichte hindurch ging, eröffnet sich wieder; man sieht, dass sie von Seiten China's bereits neu erschlossen ist; ja dort giebt es Massen, welche sich schon jetzt bewegen, so gut sie können. Man darf zittern vor dem, was von dort her droht.

Ich lasse mich dadurch nicht verblüffen, dass Russland allen diesen Arbeiten und Auskundschaftungen vorsteht; denn ich zweifele sehr daran, ob es mit Entschlossenheit das wollen könne, was solche Anstrengungen vermuthen

lassen. Es macht mich auch nicht bedenklich, dass die phantasievollen Engländer, welche von den indischen Gebirgen aus die Dinge betrachten, die Befehle, Berathungen und Inspirationen von Petersburg rechtzeitig denunziren und dieselben wirklich an der Wurzel jedes Vorganges erblicken; denn meines Erachtens mehren sich in Asien mancherlei Kräfte und Bewegungen gänzlich ausserhalb der Voraussichten der Politik, und ich glaube, dass auch die meisten russischen Staatsmänner viel mehr sich darum bekümmern, was in London, Paris und Berlin geschieht, als um den oder jenen Fund, den ein polnischer Ingenieur dem Gouverneur von Taschkend anzuvertrauen hat. Auch bin ich nicht übermässig durch die Frage aufgeregt, ob das russische Reich ganz Asien besitzen und sich Indiens bemächtigen wird; aber ich spähe nach der Menge von Gefahren, die sich in Asien zusammenballt, und die dereinst, wie ich nicht zweifele, über Europa zusammen stürzen wird. Ich beachte die blitzartige Schnelligkeit, mit welcher diese Gefahren sich vorbereiten und vermehren; ja ich bin nicht ganz sicher, ob nicht binnen zehn Jahren die ganze Gestaltung der Welt dicht vor einer grossen Veränderung angelangt sein wird; und indem ich so viel Leben, so viel Rührigkeit, und beides mit solcher Raschheit im Osten thätig gewahre, finde ich den schnellen Verfall und die Erstarrung, welche über die westliche Welt sich erstrecken, nicht minder wunderbar.

Vor Jahren schon hatte ich diese erstaunlichen Phänomene vorausgesehen und in meinem Buche *„über die Ungleichheit der menschlichen Racen“* angekündet; aber ich muss gestehen, dass ich damals nicht erwartete, so schnell das Eintreten dessen zu erleben, was ich noch in weiter Ferne glaubte. Ich kann mich also hier verbessern und gestehen, dass die Welt beweglicher ist, als ich annahm, und dass die thatsächlich vorhandene Mischung der Racen mich weit mehr von der Schnelligkeit hätte überzeugen müssen, mit welcher sie im Stande ist, das Uebel bis zum Aeussersten zu treiben. Uns aber steht es nun bevor, dessen Verwirklichung zu erleben, mit all den Nöthen, welche von einer so wüthenden Bewegung unzertrennlich sind, und mit all dem Elende, welches ihr nachfolgen muss.

Graf Gobineau.

Zum 25. Mai 1881.

Von Ludwig Schemann.

Der 25. Mai dieses Jahres vereinigt die Völker Europa's zu einer idealen Todtenmesse im Andenken an einen der grössten Spanier: *Don Pedro Calderon de la Barca.*

Eine zu dieser Gedenkfeier von uns anzustellende Betrachtung wird sich, falls sie anders Ergebnisse für unsere gesammte Kunst- und Kulturauffassung haben soll, nicht so durchaus im panegyrischen Tone halten dürfen, wie etwa eine solche zum Gedächtnisstage Shakespeare's oder Goethe's, — Tage, die in Wahrheit denkbar schönste Menschheitsfeste werden müssten. Einerseits verbietet sich uns aus der Bestimmung dieser Blätter jedes rein litterar-historische Verweilen bei dem dichterischen Wesen — und so leider vielfach bei dem an sich künstlerisch *Schönsten* und *Wohlthuendsten* — dieses vielseitigsten aller Dramatiker, und haben wir namentlich die ungemessene Fülle seiner weltlichen Poesie fast ganz aus dem Spiele zu lassen.*) Andererseits werden wir nicht umhin können, gewissen Fundamentalschäden der Calderon'schen Kunst, die aus seinen nationalen und geschichtlichen Umgebungen entstehen mussten, auf den Grund zu gehen, um die eigenthümlich fremdartige Stellung zu erklären, die dieser Dichter, wie in anderer Weise Dante, als Kulturerscheinung im Grossen, zu unserer Zeit und Welt einnimmt. Wir denken uns dabei frei zu erhalten von dem pietätslosen Tone, den die Helden der liberalisirenden Aera unseres Jahrhunderts gegen einen der erlauchtesten Genien — denn das bleibt

*) Zweifellos wird's am Calderon-Tage eine Fluth solcher litterar-historischen Betrachtungen geben, sehe da Jeder, wo er bleibe! Nach unserer Ansicht braucht das in dieser Hinsicht Wissenswerthe nicht erst geschrieben zu werden, und dürfen wir denen, die noch nicht an der Quelle zu schöpfen gelernt haben, einen Rath ertheilen, so ist es der, vor allen Säcular-Auslassungen dem klassischen Buche von *A. F. von Schack*, „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" sich zuzuwenden, das in seinem dritten Bande eine kaum zu übertreffende Würdigung Calderon's bietet. Dieses Werk sei überhaupt bei dieser Gelegenheit unseren Freunden warm empfohlen. Es enthält alle Vorzüge unserer gelehrten Litterärgeschichten, unendlichen Fleiss und gediegene Gründlichkeit, dazu aber, recht im Gegensatze zu den meisten unter jenen, bei bedeutendem Reichthum an Geist und Leben, eine durchgehende selbstlose Unterordnung unter den grossen Stoff, den es so nur um so eindringlicher wirken lässt. Diesem feinsinnigen und edlen Manne ist derselbe hohe Begriff von der Bestimmung des Theaters angeboren, der in uns lebendig geworden ist, und an dem stolzesten Beispiele des Spanischen hat er denselben vor Allem genährt. Sein Werk ist daher nebenbei ein Tendenzwerk, sofern er seiner Nation, die er zum Höchsten, in der theatralischen Kunst befähigt erkennt und dennoch auf's Tiefste gerade hier erniedrigt sehen muss, eben jenes Beispiel begeistert zugleich und mahnend vor Augen führt. Charakteristisch ist es, dass das Buch seit nahezu 30 Jahren nicht wieder aufgelegt ist, während z. B. die litterar-historischen Produkte eines Julian Schmidt sich einer ganz anderen Verbreitung erfreuen. Habent sua fata libelli!

bei Allem Calderon! — angeschlagen haben, der zudem mindestens ein Grundelement mit unserer Kunst gemeinsam hat; ja es möchte leicht kommen, dass wir dem Gerede über Wagner's „Romantik" neue Nahrung zuführten, indem wir in dem Romantiker *par excellence* s. z. s. Wagnerische Züge auffinden. Das aber kann uns wenig kümmern, wenn wir dabei unser Ziel erreichen: zu zeigen, dass Calderon Vieles bereits angedeutet und angestrebt hat, das wir auf unsere Fahne geschrieben haben, das aber auszuführen ihm noch nicht beschieden sein konnte, als Romanen, als Spanier, endlich als dem Sohne eines bereits degenerirten Spaniens.

Ehe wir aber diesen Betrachtungen uns zuwenden, dürfen wir *einer* Erscheinung am Calderon-Tage nicht vorübergehen, die uns einmal den spanischen Dichter und die spanischen Zustände vorbildlich, d. h. die uns zeigt, wie der Erstere durch die letzteren Alles erreicht hat, während wir Alles erst noch erreichen sollen. Es ist unmöglich, Calderon zu besprechen, ohne zugleich einen Blick auf das *spanische Theater* zu werfen.

Mit Recht betont es Schack, dass die Spanier allen anderen modernen Nationen in der Ausbildung eines bedeutenden volksthümlichen Dramas voranstehen. Selbst vor der im Uebrigen so vielfach verwandten englischen hat die spanische Bühne zweierlei voraus, einmal, dass sie sich während einer ungleich längeren Blüthenperiode noch ungleich freier von irgendwelchen fremden Einflüssen erhalten, und sodann, dass sie einen dort unentwickelt abgestorbenen Zweig, das bald näher zu betrachtende *geistliche Drama*, zur höchsten Blüthe, und so zugleich zu ihrem eigenen Gipfel ausgebildet hat. In der Geschichte dieser Bühne steht kein einzelner Dichter in ähnlicher vereinsamter Grösse da, wie Shakespeare in der englischen, vielmehr bilden die Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon, Rojas und Moreto eine ununterbrochene stolze Kette homogen grosser Gestalten. Ein Blick auf die in aller übrigen Kunstgeschichte unerhörte Produktivität dieser Meister muss uns belehren, dass hier eine im innersten Kerne des nationalen Lebens begründete Wechselwirkung zwischen dem dramatischen Genius und den künstlerischen Bedürfnissen und Instinkten des Volkes stattgefunden hat. Wir wissen, dass aus populären Liedern und Romanzen das weltliche Drama, aus gewissen liturgischen Momenten des kirchlichen Kultus das Auto der Spanier hervorgegangen ist: die Nation, die in Jahrhunderte langen Kämpfen den christlichen Glauben vertheidigt, sich dann unter dem Panier dieses endlich riumphirenden Glaubens ein stolzes, schönes Vaterland erobert hatte, schuf so aus sich selbst jenen Bau, der, zuerst unscheinbar, nur das eigentlichste Volksleben wiederspiegeln, mit der Zeit immer mehr jenen Glauben verkörpern, jene vaterländische Welt künstlerisch neu erstehen lassen und am Ende gar, von Calderon's Zauberstabe hineingebannt, das ganze „grosse Welttheater" im allegorischen Spiele in sich aufnehmen sollte. Der Anblick dieses altehrwürdig stolzen Baues bliebe ein erhebender, selbst wenn alles Leben

aus ihm gewichen und er durch die Jahrhunderte zur Ruine geworden wäre. Mag aber auch jenes Volk dahin sein, das als Spiegel seiner Grösse sich dereinst sein Theater schuf — dieses letztere und die Genien, die ihm seinen Inhalt gegeben, haben auch den Spaniern ganz anderer Zeiten nicht entrissen werden können. Symbol dessen sei das *teatro Español* zu Madrid und das Calderon-Denkmal davor, ein vorbildliches Beispiel des Ineinanderaufgehens von nationalem Theater und nationalem Drama, während den Franzosen ihr „*théatre français*“ noch immer kein grosses Drama, und uns unser grosses Drama — leider — noch immer kein „Deutsches Theater“ eingebracht hat! Auch bei uns waren einmal jugendfrische Keime zu einem solchen vorhanden, zur Zeit, da Hans Sachs seine Volksstücke dichtete; aber die kunstvernichtende Reformation und dann die Stürme der Religionskriege haben das Alles verweht, und unsere Goethe und Schiller fanden sich in deutschen Landen wie in einer Wildniss, als sie für ihre Schöpfungen ein schirmendes Dach suchten. Ihnen musste die Gründung eines nationalen Theaters misslingen, zum grossen Theile wegen der Jämmerlichkeit der politischen und der Zerklüftung der nationalen Zustände; heute haben wir die Nation und das Reich — wird nun endlich auch das deutsche Theater eine Wirklichkeit werden? Zwar, wenn wir vorhin von einer Vorbildlichkeit des spanischen sprachen, so haben wir uns nun dagegen zu verwahren, als dächten wir dabei an eine auch nur annähernd ähnliche nationelle Exklusivität unseres theatralischen Lebens; was den Spaniern in ihrer „etwas insularischen Existenz,“ und in einem Jugendzeitalter der Kunst wie ihres eigenen nationalen Lebens möglich, ja geboten war, wäre ein Unding bei einer Nation, die während Jahrhunderte langer Versuche, sich politisch zu konsolidiren, künstlerisch noch gar nicht recht zu sich selbst kommen konnte und so nacheinander die Einflüsse der Antike, der romanischen Renaissance, endlich des modernen Theaters der Franzosen und Engländer über sich ergehen lassen musste. Nein, das werden wir wohl nie erhoffen dürfen, dass das deutsche Theater ganz eine Volksanstalt im Sinne des Shakespearischen oder dessen der Spanier werde; vielmehr wird es immer etwas von einer Akademie, einer Bildungsanstalt an sich behalten. Aber ein bedeutsamer Unterschied muss hierbei doch festgehalten werden. Mit Recht ist uns oft eingewandt worden, wenn wir die Nothwendigkeit eines einheitlich stylvollen Repertoirs betonten und die planlose Buntscheckigkeit der bei uns üblichen als den Urgrund alles Schlechten und Verderblichen bezeichneten, dass der Werke unserer heimischen grossen Meister, der Goethe, Schiller, Kleist hier, der Gluck, Mozart, Weber dort, endlich Wagner's, zu wenige seien, um die deutsche Bühne damit auszufüllen. Aber hierin liegt eben der Kern der Frage, dass wir unter einem deutschen Theater nicht, oder doch nicht allein unsere stehenden Hof- und städtischen Bühnen begreifen. Deren Einfluss auf das geistige Leben ist ein zu bedeutender geworden, als dass daran gedacht werden könnte, ihn auch nur einzuschränken; veredelt aber könnte er für die besseren unter jenen Instituten sehr wohl werden, und nicht am Wenigsten

dadurch, dass sie eben jenes Moment der Bildung, der Befruchtung des Denkens und Fühlens der Nation durch *Zuführung edlerer Elemente aus der Fremde* reiner als bisher erfassten. Sind einmal Anleihen beim Auslande naturnothwendig geboten und gewiss nur zu wünschen — Shakespeare rechnen wir hierbei schon mit Stolz zu den Unsrigen! — so mögen sie doch nicht wie bei den meisten unserer öffentlichen Kunstanstalten, in ein schimpfliches Herumbetteln in aller Herren Ländern ausarten, das zumal mit besonderer Vorliebe den dürftigen Jahrmärkten des Tages sich zuwendet. Schon im Sinne des Entgegenwirkens gegen diese Missstände wären z. B. die Anstrebungen Schack's, Calderon und die Spanier bei uns heimisch zu machen, warm zu begrüssen. In Zeiten grossen Wirkens und redlicher Bemühungen um die deutsche Bühne ist man auch des Oefteren darauf zurückgekommen, Calderon auf dieselbe zu verpflanzen; unvergessen sind nach dieser Seite hin namentlich die Aufführungen des „standhaften Prinzen" durch Goethe in Weimar und durch Immermann in Düsseldorf.*)

Wenn solche Versuche eine nachhaltigere Einwirkung nicht ausgeübt und Nacheiferung nicht allzuviel gefunden haben, so mag das gewiss einerseits auf ein fremdes, akademisch-konventionelles Element in Calderon's Kunst zurückzuführen sein, das eben bei uns keinen Boden mehr fand, andererseits aber beweist es auch, da wir ja wissen, durch welcherlei Werke die des Spaniers verdrängt worden sind, dass das deutsche Publikum eben im Theater noch nicht sich bilden und lernen will; und endlich bliebe denn noch zu erproben, ob nicht jene Versuche, die bisher noch den Charakter tastender Experimente an sich trugen, dem wahrhaft Lebensfähigen im Calderon — wir denken hier namentlich an sein Intriguen- und Konversationslustspiel, das ebenso typisch in seiner Gattung dasteht, wie die Komödie Shakespeare's oder Molière's — vorbeigegangen seien. Das sollte dann bei uns eifriger gepflegt werden, anstatt dass jetzt von spanischem Lustspiel mit stereotyper Gewohnheitsmässigkeit allerwärts immer nur Moreto's „Donna Diana" wiederkehrt, gleich als sei diess Werk ein Unicum in der spanischen Welt, während es doch in Folge eines dramaturgischen Trägheitsgesetzes nur in der deutschen leider ein solches geblieben ist. Hier liegen noch schöne Aufgaben für jetzige und kommende Meininger!

Aber wir betonten es schon, dass die auf deutschem Boden bisher aufgeschlagenen Bühnen noch nicht das deutsche Theater sind. Sie wollen wir uns im günstigsten Falle zu solchen *Akademieen einer schönen Geistesbildung*

*) Erstere war von sensationeller Wirkung, so dass z. B. Schopenhauer, der derselben anwohnte, bis ins Innerste erschüttert, die gewohnte Gesellschaft mied, um die Einsamkeit aufzusuchen, und der Altmeister selbst darüber schreiben konnte: „mit Calderon sei dem Reich des deutschen Theaters eine ganz neue Provinz erobert worden." Und Immermann erzählt von Düsseldorf, dass die Menschen diesen neuen Tönen still und andächtig, wie einem Hochamte, gelauscht hätten.

veredelt denken, die vom Treiben des Tages nicht ganz loszulösen sind, aber doch geistige Ruhe- und sittliche Stützpunkte in demselben abgeben können; von dem Begriffe eines *deutschen Theaters* dagegen ist der des Festlichen, und somit des dem Tagesleben Fremden und Feindlichen fortan nicht mehr zu trennen. Dieses wird sich in der That aus jener geringeren Anzahl der Werke unserer deutschen Meister aufzubauen haben, die aber auch vollkommen dafür genügen. Denn wie ein deutscher Meister hundertmal mehr in jedes einzelne seiner Werke hineingelegt hat, als ein spanischer es konnte, weil er immer ganz abstrakt nur ein ideales Publikum, und somit die Ewigkeit der Wirkung vor Augen hatte, während die grossen Spanier von dem ganz bestimmten Publikum ihres Zeitalters sich Gesetze, und darunter auch das der „Abwechselung", diktiren liessen, — so haben wir es ja auch erlebt, wie *eine* festliche Aufführung eines solchen Werkes fern hinaus ihre Kreise zog und ihre Wirkung hundertmal weiter reichte, als die eines Durchschnittswerkes der spanischen Bühne gereicht haben kann und vollends die einer gewöhnlichen Theateraufführung heute reicht. Aber eben wegen ihrer Ueberzeitlichkeit war die deutsche Kunst bisher auch zur Heimathlosigkeit verurtheilt — sie gleicht so der unsichtbaren Kirche, von der sich noch nicht sagen lässt, ob und wann und wo sie einmal auf Erden sich sichtbar verkörpern wird. Jedenfalls im Lande der Zukunft, und dahin haben wir ja nun mit neuem Muthe unseren Weg angetreten, an welchem auch unser Bayreuther Festspielhaus vielleicht nur eine Wallfahrtskapelle sein wird. Ob der „stolze Bau, der Tempel seiner Ehre" dem deutschen Geiste noch einmal errichtet werden wird, was vor heute (22. Mai) neun Jahren unser Meister noch nicht fest zu hoffen wagte — oder ob, was einst, im alten Griechenland wie in Spanien, die theatralische Kunst auf die Erde verpflanzte, und was wir heute, mit Anwendung einer auf's höchste gesteigerten Bühnentechnik und inmitten all' der Raffinements des technischen und Verkehrslebens in einigen bedeutsamen Beispielen staunend sich wiederholen sehen, ob das *Wandern* nochmals eine Zukunft haben und die Gebilde jenes deutschen Geistes in alle Länder tragen wird? Wer vermöchte es zu sagen: halte der Deutsche nur daran fest, dass er in seinem Theater *Feste* feiern will — damit ist jene Frage ihrem *Wesen* nach beantwortet, und die *Form* ihrer Lösung möge dann ruhig dem „Geist der Zeiten" überlassen bleiben!

Wir erkannten zuvor als das Charakteristische des spanischen Theaters das *Exklusiv-Nationelle.* Macht diess auf der einen Seite dasselbe als Gesammterscheinung zu einer historisch überaus merkwürdigen, so erhellt andererseits, dass der es erfüllende künstlerische Inhalt auf die, denen nun auch er bis zu einem gewissen Grade eine historische Erscheinung bleiben muss, in demselben Verhältnisse wirken wird, wie die Wandlungen und Schicksale jener Nation, die sich darin verkörpert findet. Und so machen denn an sich den wohlthätigsten Eindruck volksmässig-anspruchslose Kunstwerke der älteren

Zeit, in denen das verarbeitete Material noch gesund, wenn auch die künstlerische Behandlung noch dürftiger ist. Doch schliesst diese Reihe ein grosser Künstler ab: *Lope de Vega*, in dessen urschöpferischer und patriotischer Phantasie die gute alte Zeit noch einmal voll aufblüht. Bei den später auftretenden grossen Genien, vor Allem aber beim Calderon, erfreuen wir uns dagegen vorwiegend an dem Kunstvollen der Behandlung, während die Zerfressenheit des Materiales, über die sie uns doch im besten Falle nur durch ihre grosse Kunst hinwegtäuschen, bei der Grösse ihres Genie's doppelt beklagenswerth bleibt. Hier wäre denn also der Ort, der spanischen Nation und ihrer Entwicklung, sowie der Einwirkung ihrer grossen Künstler auf dieselbe einige Worte zu widmen.

Die Jahrhunderte langen Kämpfe des Mittelalters, aus denen erst ein spanisches Volk sich entwickelte, haben ein für alle Male den Charakter dieses Volkes bestimmt als des Volkes des Cid, eines Volkes der *Helden*. Dieser Grundzug hat auch in den Zeiten allertiefsten Verfalles nicht ausgetilgt werden können, und die Vertheidigung Saragossa's gegen die Franzosen Napoleon's weist einen ebenso beispiellosen Heroismus auf, wie 2000 Jahre früher die Numantia's gegen die Römer. Aber jene Kämpfe, jene Kette glorreicher Thaten, waren *Glaubenskämpfe;* der Himmel selbst schien den Helden des Glaubens ihr Land aus den Händen der Ungläubigen gerettet zu haben: so ward dem Spanier seine Religion, d. h. seine *Kirche*, sein höchstes. Denn dieser letzteren, in der Gott selbst seinen Wohnsitz genommen zu haben schien, die die Könige gesalbt, die heiligen Paniere geweiht, allen voran ihre stolzen Ritterorden in's Feld gestellt hatte, ihr war ja vor Allem der Triumph des Glaubens zu danken. So kam es, dass das Zeichen dieser Kirche, das Symbol des Christenthums, das *Kreuz*, den Spaniern immer ein *Kampfeszeichen* aus den Zeiten der Maurenkriege her geblieben und mit gleichem Fanatismus später gegen die ketzerischen Feinde der *Kirche*, wie früher gegen die Moslemin, die Feinde des *Glaubens* geführt worden ist. Das Zeitalter der Renaissance und der Reformation, das allen Völkern Europa's so schwere und blutige Erschütterungen brachte, hat die spanische Nationalität in ihrer höchsten Blüthe jäh' gebrochen. An die Stelle des alten heldenhaften Dranges, eine *Heimath* sich zu erkämpfen, tritt jetzt die wahnsinnige Sucht der Herrscher, die *Welt* zu erobern, an Stelle des alten Glaubensideales, das ein begeistertes Volk dieser seiner Heimath zugetrieben hatte, das schaurige Gespenst eines *Cäsaropapismus*, der die eroberte Welt mit den Schergen der Inquisition und *Autos de fè* zu bevölkern denkt. Der Untergang der Armada und hundert andere Niederlagen haben die *Welt* vor solchen Segnungen bewahrt, aber Spanien ist darüber verblutet. Denn zur gleichen Zeit ward, mit Austreibung der Morisken (der Nachkommen der alten Mauren), der Nation ein nothwendiger, unersetzlicher Bestandtheil entzogen und in dem verbleibenden Hauptstamm das herrlichste Volksthum erstickt und zertreten. So bietet uns das

Schicksal Spanien's in aller Historie vielleicht das erschütterndste Beispiel dafür dar, dass jener dunkle Weltwille, der gleicherweise, wie im Hinleben der Natur, auch durch die Weltgeschichte hin waltet, ebenso schonungslos hier eine Nation, wie dort ein Individuum zerstört, und auch im Leben der Nationen, wie im Menschenleben, am Ende es nur darauf ankommt, dass „die Art erhalten bleibt"!

Söhne dieses einst herrlich grossen, dieses unsäglich unglücklichen Spaniens sind nun nach einander Cervantes, Lope, Calderon gewesen, und sie haben noch einmal alle Heldengrösse, aber auch die ganze Tragik des Geschickes ihres Volkes in sich zusammengefasst und in ihrem Schaffen abgespiegelt. Es ist eine alte Beobachtung, dass, wenn eine Nation sich politisch ausgelebt hat, Alles, was von Heldensinn in ihr vorhanden war, in den *Künstler* sich flüchtet; nie und nirgend aber hat sich das deutlicher, erhebender kundgegeben, als in jenen der pyrenäischen Halbinsel ganz einzig eigenthümlichen Künstlergestalten, die zugleich Dichterhelden und Helden-Dichter gewesen sind. Bei den meisten der berühmten Italiener vermögen wir uns nie ganz der Vorstellung des *„poëta laureatus"* zu entschlagen, und noch als Goethe in Rom weilte, hielt man das Lorbeerkränzchen für ihn bereit. In Spanien hätte sich ihm vielleicht von selbst das *Schwert* in die Hand gedrückt; denn Schwert und Ordenskreuz sind die Zeichen, unter denen die spanischen und portugiesischen Dichter geschaffen haben. Camoëns, der im Kampfe das Auge verliert, der sich in die Fluthen stürzt, und, in der einen Hand sein Gedicht hoch emporhaltend, mit der anderen dem Lande der Rettung zusteuert; und vollends Cervantes, der, als ein ungeschliffener türkischer Pascha sich's beikommen lässt, ihn — ihn! — seiner Freiheit zu berauben, einen Anschlag immer kühner als den anderen ersinnt und, hundertmal in Todesgefahr, am Ende halb Afrika insurgiren will, dass selbst der Gewaltherr für den furchtbaren einarmigen Christensklaven nur noch scheue Bewunderung hat, der sich ruhigen Blutes den Strick um den Hals legen lässt, weil er sich bewusst ist, dass er seinen *Don Quijote* noch zu schreiben hat und darum einfach noch nicht sterben d a r f — *wo gäbe es ihres Gleichen?* Und nun die Lope und Calderon, in denen deutlicher hervortritt, was doch auch bei jenen nicht fehlte, die g l ä u b i g e n Helden, die als Lebensnahrung die Religion ihres Volkes in sich aufgenommen und ihr Herzblut für die *Santa madre iglesia* hingegeben haben. Staunt, kopfschüttelt über diese so unerhörten Erscheinungen, aber sucht sie als Ganzheiten zu begreifen — wahrlich, sie sind es werth! Söhne uralter edler Häuser, Helden auch sie, Liebhaber, Dichter, Mönche — welche Fülle abenteuerlicher Fügungen, wie sie die spanische Welt mit sich bringt, in ihrem äusseren Leben — aber daneben welch' erhabene Wandlungen des inneren: die Erhebung vom Dienste ihrer Frauen zu dem ihres Königs, und endlich zum Dienste des Höchsten!

Schöpferisch thätig ohne Ende, von seinem Volke angebetet, lebte ein Lope wie ein Büsser, ferne der Welt, die er mit so blühenden Farben ge-

schildert hat, und stirbt, wie er gelebt, die Lippen fest auf das Crucifix gedrückt, dass wir ihn wohl selig preisen dürfen! Die Botschaft der Weihnachtsnacht ist ihm erfüllt. — Der Gott in der Höhe, den die Einfalt glaubt und die Weisen doch immer neu haben entdecken wollen, hat ihn Auge in Auge geschaut im wachen Traume seines dichterischen Schaffens; der Friede auf Erden, nach dem die Menschheit allezeit geseufzt, um den unsere grossen Musiker in ihren Messen und Requiems tiefinbrünstig flehen, er wähnte ihn im Glauben an eben jenen Gott gegeben, ohne sich doch zu sagen, dass das Glauben, wenn ein *Glaubenmüssen,* auch wie ein aufgezwungener Friede auf den Menschen lasten müsse, und ohne zu begreifen, dass man ausserhalb Spaniens anders, und dass man nach den Jahrhunderten anders glauben könne.

Diese Männer nun traten in die spanische Welt ein zur Zeit ihrer beginnenden Auflösung. Schon Cervantes hat an den zu den furchtbarsten Gräueln führenden Unsinnigkeiten seines Zeitalters tief gelitten, aber er konnte dabei lachen — er wusste, dass sein Volk vollends verloren gewesen wäre, wenn nun auch ein Mann wie er den Kopf hätte wollen hangen lassen. Er, der ein einziges Heldenleben gelebt, und dem höchsten, heiligsten Heldenthum in seiner „*Numancia*“ das Hohelied gesungen, musste am Ende doch erkennen, dass das Heldenthum nur eine Form des Menschenthumes, und nicht gerade die heilbringende in Zeiten sei, in denen die Edlen am Ersten der Versuchung wie dem Untergange ausgesetzt waren. So schmilzt ihm alle Glorie des Helden vor der Sonne schlichter Menschenliebe zusammen: *werdet gute Menschen*, das ist die letzte Lehre, die er, in seinem Don Quijote, mit überwältigender Einfalt seinem Zeitalter zuruft, das kein Heldenthum mehr vor dem Untergange zu retten vermochte. Von Lope wissen wir, dass er auf dem Sterbebette gesagt hat, all' seinen Dichterruhm würde er dafür hingeben, wenn er eine einzige gute That mehr gethan hätte — er bedachte dabei nicht, was wir ihm aber nicht vergessen wollen, dass all sein Dichten eine einzige gute That gewesen ist! Es ist, als habe er mit seinem ungemessenen Schaffensdrange, mit dieser einzigen Fülle von Geist und Phantasie, mit dieser innigen Volksthümlichkeit sich liebend über sein Volk gebeugt, um den Streich von ihm abzuhalten, der seinem Haupte drohte — und in Wahrheit hat er vielleicht dazu beigetragen, diesem Volke den Anblick der Gefahr zu ersparen, in der es doch bereits versinken wollte. Lope dichtete fort und fort spanisches Volksleben, und so konnte es am Ende wirklich scheinen, als lebe das Volk noch, bis plötzlich, da er schied, sich herausstellte, dass auch das Volk geendet hatte. Aber was that's? Lope lebt ja, und in ihm das spanische Volksleben!

Nun kam Calderon, und er kam zu einer Zeit, da alle die furchtbaren Geschicke seines Vaterlandes sich innerlich bereits erfüllt hatten, wenn auch der gänzliche Zusammensturz des Gebäudes noch eine kurze Weile äusserlich hinausgeschoben blieb. Und in dieser Zeit hat Calderon weniger

als irgend ein anderer grosser Genius seine Nationalität abgestreift und gegen die Mächte des Zeitgeistes sich gekehrt. Wo alles nach Rettung schrie, vermochte er weder, wie Cervantes, die heilkräftige Formel zu finden, die aus dem letzten Kapitel des Don Quijote in alle Ewigkeit forttönt, damit sich eine an falschem Heldenthum krankende Menschheit daran erlaben möge, noch, wie Lope, sein Volk seiner Leiden vergessen zu machen, indem er gleichsam mit „Märchen aus alten Zeiten“ darüber hinwegplauderte. Er empfindet es wohl, dass die politische Grösse seines Volkes unwiederbringlich dahin ist, aber dennoch versucht er das einstige blühende Leben in die zerfallenden Trümmer festzubannen; er sieht, wie der angeborene Heldensinn des Spaniers irre geleitet und verkümmert ist, aber er will einen Schein von ihm aufrecht erhalten in dem gespenstischen Phantom der Ehre, jener betrübend-seltsamen Ehre, die weder Menschenthum, noch echtes Heldenthum bestehen lässt; dem ertödteten Volksthume vollends fragt er gar nicht weiter nach, er hält sich dafür an den Hof und die nicht minder entartete adelige Gesellschaft, aus der heraus und für die er denn nun gedichtet hat. Alles, alles hat so Calderon preisgegeben, die unseligen Zerstörungsthaten der sein Volk zerfleischenden Dämonen als historische Gegebenheiten ruhig hingenommen oder über ihre Spuren hinweggesehen; und als einzige Waffe hält er gegen all das unermessliche Elend immer wieder den *Glauben* empor — aber ach, jenen Glauben, der, nachdem der deutsche Mönch und England's Königin ihn in seine alten dumpfen Grenzen zurückgeschmettert hatten, nun als ein auf Tod und Leben zu glaubender auf das arme Spanien wie eine blutige Geissel niederfiel. Es musste sich zeigen, dass alleinseligmachender Glaube den Genius Calderon's nicht befähigte, der gute Genius seines Volkes zu werden — aber am Ende ist er auch gar in seiner Hand zum zweischneidigen Schwerte geworden, das sich wider ihn selber kehrte. Denn, wie dort der *höfische Dichter* von dem Volke immer nur bewundert worden ist, das Cervantes wie einen nationalen Helden verehrt und Lope zu seinem Lieblingsdichter erkoren hat, so hat über Spanien hinaus der *Priester* ein gleiches Befangenbleiben in der Bewunderung und Nichtdurchringen zur Liebe verschuldet und Calderon um seine höchsten Wirkungen durch die Zeiten hin, zu denen er berufen gewesen wäre, gebracht. Diess macht Calderon in seinem künstlerischen Schaffen zu einer tragischen Erscheinung.

Wenn wir jetzt daran gehen, an Calderon's *Auto* als der vornehmsten Gattung seiner und der spanischen Kunst überhaupt im Einzelnen diese tragische Bestimmung nachzuweisen: mit dem Höchsten ausgestattet nicht das Höchste zu wirken, weil er die rechten Mittel nicht fand oder nicht suchte, so werden wir gut thun, vom einfachsten Technisch-Künstlerischen auszugehen, um uns allmählich zur Betrachtung des ethisch-religiösen Gehaltes seiner Werke zu erheben.

Es ist häufig ein bedeutsames *musikalisches* Moment im Calderon hervorgehoben worden. In der That ist er nicht allein der beste Operntextdichter,

den es je gegeben — was durch die Thatsachen nicht umgestossen wird, dass er keine eigentlichen Operntexte geschrieben hat, will sagen, dass seine poetischen Opern nicht in musikalische umgesetzt worden sind —, er hat auch in seinen höchsten Schöpfungen thatsächlich das musikalische Drama angekündigt. Wenn ihm nun etwas „Opernhaftes“ im tadelnden Sinne selbst von dem ihn sonst so hoch verehrenden Immermann nachgesagt worden ist, so bedeutet das durchgehends ein gewisses Ueberschreiten der poetischen Sphäre unter dem Einflusse der Musik, die nicht in der rechten Form zur Geltung kommt. In seinen weltlichen Schauspielen äussert sich diess in dem zahlreichen Ensemble- und a parte-Reden, das uns manchmal wie ein gesprochenes Opern-Finale anmuthet, in seinen geistlichen dagegen in der dekorativen Verwendung der Musik zur Einführung des *Wunders* in eine demselben vielfach nur zu wenig homogene poetische Welt, in allen Werken ohne Ausnahme endlich im Styl, in der ganzen poetischen Diktion, die, indem sie nicht einer wirklich hinzutretenden Musik das Unaussprechliche anheimgiebt, vielfach hyperbolisch und überschwänglich werden muss und so ein poetisches Gegenstück bildet nicht allein zu der sogenannten Programmmusik, sondern auch zu der omnipotent sich gebahrenden Musik so vieler Opern. Dass Calderon den *Musiker* nicht gefunden, seinen poetischen Styl nicht durch die Musik hat temperiren lassen, ist um so mehr zu beklagen, als dieser, wo er einmal von den so vielfach getadelten Auswüchsen — überwuchernde Bilder, Pomphaftigkeit, Antithesenspiel — sich frei erhält, in hohem Maasse die sonst nur der Musik selbst zu eigen gegebene Fähigkeit bewährt, durch Wohllaut und schwungvolle Kraft der Worte in eine höhere Sphäre zu versetzen. Auch werden wir ein ferneres wesenhaft musikalisches Element darin zu erkennen haben, dass Calderon, der unhistorischste aller Dramatiker, mit so grosser Entschiedenheit den Schwerpunkt seines ganzen künstlerischen Wirkens darin suchte, in die heilige Legende und die christliche Mythologie sich zu versenken, die ja bei dem allerchristlichsten Volke der Spanier die Stelle eines *nationalen Mythos* vertreten musste. Nur dass er, wie dort in seinem poetischen Style, nun auch hier in seinem weiteren dichterischen Schalten und Walten auf Schritt und Tritt an einer wahrhaft musikalischen Wirkung verhindert ward, durch die ängstliche Beibehaltung des traditionell überkommenen poetisch-mythischen Materiales und der Form, in die es zu zwingen, des Sinnes, in dem es zu verwenden war.

Hatten einst im Mittelalter fast alle christlichen Völker des Abendlandes, um die christliche Idee der Erlösung des Menschen von der Sünde durch das Liebesopfer des menschgewordenen Gottes zu versinnlichen, in volksmässigen und durchaus unkünstlerischen Darstellungen das Leben und Sterben des Heilandes selbst zum Gegenstande der dramatischen Darstellung gemacht, so war später, als bei den Spaniern der dichterische Genius der Aufgabe des christlichen Dramas sich zuwandte, eine symbolische Behandlung des Göttlichen an Stelle eines Naturalismus getreten, den, so gewiss er ursprünglich

gesund und rein gewesen war, im Verlaufe seiner Kundgebungen doch Nichts vor profanirenden Ausschreitungen hatte bewahren können. Nun aber ward bald, jemehr das *Auto* zu einer regelmässig und wetteifernd gepflegten Kunstgattung sich ausbildete, der dafür in Bewegung gesetzte Apparat in buntester Mannigfaltigkeit der Welt der Wirklichkeit in ihrer religiös-historischen Entwicklung, dem Reiche der Idee, endlich den ungemessenen Räumen der Phantasie entnommen. Alle Hauptgestalten des alten und neuen Testamentes, wie des ganzen Umkreises der christlichen Mythologie, Theologie und Kirche, Menschen, Geister, Dämonen und Engel, wirkliche und allegorische Repräsentanten des Heidenthums, der Ketzerei etc. etc., zahllose personifizirte Erscheinungen aus Natur und Leben, und nicht minder zahllose ideelle Abstraktionen, die Allmacht, die Liebe, der Glaube, der Gedanke, der Verstand, der Wille, die Welt, die Sünde — diese Alle und noch unendlich mehr bilden das Personale dieser merkwürdigsten aller Kunstgattungen. Es liegt etwas eigen Grossartiges darin, wie aus dem unerschöpflichen Wechsel von *Handlung*, der einem solchen unbegränzten Personale naturgemäss entspricht, immer und immer wieder auf jene eine Idee hingesteuert wird und wie am Schlusse, tiefsinnig vorbereitet, mystisch angedeutet, endlich wie aus einem Chaos machtvoll emportauchend, die ewigen Symbole jener Idee, hier das Kreuz, dort Wein und Brot des Abendmahles, in immer neuer Glorie erglänzen. Aber nur zu schonungslos werden wir daran erinnert, dass alle religiösen Vorgänge, die wir erleben, nur Kultusakte *einer Kirche* sind, und wenn uns dieser Kultus bald mit Schauern erhabener Andacht übergiesst, bald wie mit Weihrauchduft berauschend umzieht, so drückt uns andere Male die dumpfe Luft theologischer Scholastik, und nicht selten auch rollen die Donner fanatischen Glaubensfluches dahinein. So ist denn auch jene heilige Schaustellung, die die Frohnleichnamsfeier beschloss, nur ein Mittel, um ein Dogma der Anschauung des Volkes näher zu bringen, das nicht nur den höchsten künstlerischen Absichten im Wege stand, sondern am Ende auch mit dem religiösen Gehalt der im Sakrament des Altars versinnlichten Idee nur durch sophistische Meditationen im Einklang erhalten werden konnte. In ersterer Beziehung wollen wir zwar Das noch nicht als geradezu kunstfeindlich bezeichnen, dass jenes Dogma eine abstrakt-allegorische, nur äusserlich in das Gewand des scenischen Spieles gekleidete Darstellung derselben Idee bedingt, die in dem durch kein Dogma beengten Parsifal zu einer lebenvoll dramatischen Verwirklichung hindurchdringen konnte. Denn am Ende bietet ein Idealdrama gleicherweise dem künstlerischen Schaffen Spielraum, mag es nun, wie bei Wagner, ein durch die Idee beseeltes *Drama*, oder, wie bei Calderon, eine dramatisirte *Idee* sein und in der Einführung des h. Sakramentes, wie dort, als eines *heiligen Erlebnisses*, oder, wie hier, als einer *heiligen Lehre* gipfeln.*) Aber dass der Gehalt jenes allegorisch dargestellten Dogmas nun

*) Deutlich bezeichnet sich der in Rede stehende Gegensatz z. B. in dem Verfahren, das beide Dichter anwenden, um im Beispiele eines auserwählten Menschen das göttliche Vorbild

selbst wieder ein so durchaus unplastischer, unkünstlerischer, abstrakter ist, und wir somit in so vielen Gestalten des Auto's nur *Abstraktionen von Abstraktionen* vor uns sehen, das schädigt nur zu sehr einen künstlerischen Eindruck, der der Darstellung des einfach Göttlich-Menschlichen, um das sich jenes Dogma geschlungen hat, sicher gewesen wäre. Den tiefen Sinn, den für das Gemüth schon in sich die sinnlich wirklichen Vorgänge des Abendmahles und Kreuzestodes des Heilandes enthalten — Vorgänge, die sich dem andachtvoll darin sich Versenkenden von selbst zur mystischen Bedeutsamkeit der Transsubstantiation und der Erlösung steigern — sucht das Trinitätsdogma durch Verflechtung jener Vorgänge mit unsichtbaren, ja undenkbaren noch zu vertiefen; es erhellt aber, dass eine solche Wirkung nur denkbar wäre, wenn das nun zu Glaubende sich unbeirrt einzig an das *Gemüth* wendete, wenn das Mystische nach wie vor in ein inneres Erlebniss, nicht in eine Spekulation irgendwelcher Art gesetzt würde. Indem aber Calderon es sich zur wesentlichsten Aufgabe in seinen Autos setzt, vielmehr mit *Spekulationen aller Art* das wankende, und doch um jeden Preis zu glaubende Dogma zu stützen, untergräbt er, ohne es zu wissen, dessen menschlich-künstlerisches Fundament, und aller unergründlicher Tiefsinn des Dichters vermag uns nicht für die schmerzliche Enttäuschung zu entschädigen, die wir als *künstlerische Menschen* erleiden, wenn wir seine urschöpferische Phantasie durch Phantasmen getrübt und sein loderndes Gefühl im nur zu oft ohnmächtigen Ringen mit einer Verstandesmässigkeit begriffen sehen, zu der er in fatalistischer Ergebenheit in seinem Priesterberufe freiwillig hinabsteigt. Und alle diese bunte Fülle von Elementen, die in ihrer Gegensätzlichkeit den Verstand abwechselnd in Staunen und Verwirrung versetzen, das Gemüth hier hoch erheben, um es bald wieder in tiefe Depression zu versenken, wird, um sie dennoch als ein *Kunstwerk* erscheinen zu lassen, den Sinnen durch den Aufwand aller vereinigten Künste zugeführt. Müssen nur zu viele Gestalten der Calderon'schen

---

des Heilandes lebendig werden zu lassen. Beide thun diess wie unwillkürlich und in frommer Scheu nur leise andeutend: bei Wagner aber beruht die Unwillkür darauf, dass die Scenen, die an die gleichen der heiligen Geschichte erinnern, Parsifal's Salbung und Fusswaschung durch Kundry, Entsündigung und Heilung des Amfortas, sich in die dramatische Handlung organisch einfügen und jene Bezüge, mit keinem Worte ausgesprochen, nur dem inneren Sinne sofort mit unmittelbarster Deutlichkeit sich kundthun, wogegen Calderon in dem Auto „König Ferdinand der Heilige" Handlungen, die an sich nicht nothwendig jene Bezüge enthalten, durch sinnvolle, und doch völlig ungezwungene Meditation, zu solch' beziehungsvollen weiht. Zuerst legt er dem Bischof von Segovia das tiefbedeutende Gleichniss in den Mund, das auf den König einen Abglanz des göttlichen Meisters fallen lässt, worauf der König, wie von Unheiligem erschreckt, ihm in die Rede fällt: „sprich es aus nicht, sprich's nicht aus!" Die zweite, nunmehr im Sinne des Dogmas gesteigerte Aeusserung *„mit dem Sohne Eins"* giebt nun aber der Dichter dem ahnungslosen Könige selbst — bei Gelegenheit eines seinem Sohne ertheilten Befehles im heiligen Kriege —, und wieder greift diess der Bischof von Segovia auf „nicht des eig'nen Sohnes schont er", in Worten, die er in andachtvollem Staunen nur noch zu sich selber spricht.

Autos von Hause aus alles Lebens — auch eines Lebens von nur symbolischer Wahrheit! — entbehren, so umkleidet sie dafür der Maler mit einem farbenprächtigen Gewande, und der Dichter legt noch den Blumenmantel höchster Poesie darum; ja, auch Musik tönt immer wieder zwischen das Spiel dieser leblosen malerisch-poetischen Gestalten, aber freilich nur, um uns in so missverständlicher Form, wo denn auch ihr Inhalt unmöglich der echte gewesen sein kann, tiefe, verzehrende Sehnsucht nach der Musik, nach unserer Musik zu erwecken!

Es erhellt leicht, dass noch weniger, als das Abstrakt-Verstandesmässige des christlichen Dogmas, diejenigen Bestandtheile desselben, in denen absolut Unchristliches, ja Antichristliches Gestalt angenommen hat, einer künstlerischen, und vollends musikalischen Verwerthung günstig sein können. In der That, wenn irgend Etwas, so lastet die alttestamentarische Theologie, dieser der zarten Pflanze des Christenthumes erbarmungslos aufgepfropfte Wildling, wie ein dumpfer Bann auf Calderon, und dieses Ingrediens seiner Kunst trägt ja leider auch am Meisten den Fluch in sich, durch Nichts aufgewogen zu werden. Zwar, dass einzelne seiner Auto's, wie die „eherne Schlange“, Judenstücke reinster Sorte sind, könnte man verschmerzen, wenn dafür andere um so reiner christlich wären. Aber ganz fehlt der alttestamentarische Marasmus leider kaum in einem einzigen. Schon wo nur die Erzväter ins Spiel kommen, glaubt man oft kaum, dass so etwas von dem Dichter des „standhaften Prinzen“ geschrieben sei, von welchem Goethe an Schiller schreiben konnte: „wenn einmal die Poesie ganz aus der Welt verloren gienge, so könne man sie aus diesem Werke wiederherstellen“; diese trockenen Reden und Herzählungen nehmen sich eher wie eine Paraphrase des alten Testamentes aus. Und nun weiter der Schöpfer, der Schöpfer und abermals der Schöpfer, der sich ungemessen lobpreisen lässt, um im selben Stücke unmittelbar darauf seine so schön geschaffene Welt von ihren eigenen Uebeln zu erlösen. Haben wir ihm zwar die prachtvollen Gleichnisse zu verdanken, durch die der Dichter die Erschaffung der Welt im „*santo rey Fernando*“ im Bilde der Plastik, im „Maler seiner Schmach“ in dem der Malerei, im „göttlichen Orpheus“ endlich im Bilde der Musik vor sich gehen lässt, so entnehmen wir diesen, in denen wir nur die Allegorie umkehren, doch einzig mit neuer Begeisterung die alte Lehre, dass die *Kunst* die Mutter des wahren Seins, und Bildner, Maler und Musiker die wahren Weltenschöpfer sind. Im Uebrigen liegt es nur zu sehr in der Natur der Sache, dass jener hier in so mannigfachen Wandlungen sich darstellende Schöpfer nach seiner glänzenden *Entrata* sich alsbald ebenmässig als der in seiner Art uns wohlbekannte Jehovah fortentwickelt, und wo bliebe Angesichts dessen wohl die Kunst? Findet auch das überreiche dichterische Genie Calderon's selbst bei seiner Verherrlichung Gelegenheit sich zu bethätigen, so gemahnt es doch hier fast an Routine, und die Poesie, die ein so herzloses Wesen zu feiern bestimmt ist, muss nothwendig selbst herzlos, kalt und todt bleiben. Und vollends

die Musik! Nur wo wahres Christenthum, da ist wahre Musik möglich — das lehrt uns, anderer zu geschweigen, auch unser Sebastian Bach, der ein ganz anderer ist, wenn er betet: „in deine Hände befehle ich meinen Geist“, oder wenn er stöhnt: „ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!“, als wenn er in ungeniessbaren Schnörkeln seinen Schöpfer lobt oder in irgend einer bestellten Sonntagskantate ein Stück Katechismus in Musik setzt! Aus dem Reiche der drei *ersonnenen* Götter, in dem am Ende doch einzig der Judengott die Macht behalten hat, flüchtet sich unsere Musik zu dem Einen *erlebten* Göttlichen hin: aus dem Gnadenquell seines heiligen Blutes ergiesst sich ihr voller, warmer Strom in die Herzen aller derer, die einmal die Matthäus-Passion erlebt haben und in kommenden Zeiten den „Parsifal“ erleben werden!

Wie mussten nun Calderon's Auto's, die, wie wir schon einmal hervorzuheben hatten, wesentlich das Dogma dem Volke vermitteln und dieses gläubig zu leben lehren sollten, über ihren künstlerischen Eindruck hinaus religiös und ethisch fortwirken? Hierfür ist Alles in der einen Thatsache gesagt, dass die jüdischen Elemente in Calderon's Religion und Theologie mit den ursprünglich-christlichen fest und unzerreissbar verkettet sind; Abendmahl und Wandlung, das wird er nicht müde immer auf's Neue zu versinnlichen, sollen in allen möglichen Schriften des alten Testamentes vorgedeutet sein, und so erscheint s. z. s. das heiligste christliche Mysterium mitten im Tempel Salomonis. Musste es dort in unheiliger Berührung seiner höchsten Weihe verlustig gehen, was blieb da noch einem Volke, dem auch die Bedeutung des Kreuzes durch seine ganze Entwicklung missdeutet worden war? Einzig jener Glaube, den ihm *ein rächender und strafender Gott* und seine Priester — und darunter leider Calderon! — auferlegten, der nicht *Liebe* aus sich bedang, nein, den der blind wüthende Weltwille zu einer seiner tausend Formen erkoren hat, dass er *Krieg* zur Losung in der Welt erhebe und dann die Gläubigen mit dem Gesange: „Frieden auf Erden“ einlulle, Tod und Verwesung überall hintrage und dann auf rauchenden Trümmern das Te deum anstimme! Solch ein Sang aus allem Glanz und Pracht des Cultus ertönend schneidet uns dann wohl eiseskalt durch die Seele; denn er ist gleissnerisch, wir haben keinen Theil an diesem Gott, und bei jenem Frieden schaudert uns! Wie anders wirken die Worte der Weihenacht, wenn der arme von Sinnen gekommene, und doch wie sinnreiche Junker sie in den Mund nimmt, im Verfolge einer seiner grossherzig-tollen Reden und inmitten schlichter Menschen: das macht, weil sie hier aus einem Herzen voll Liebe hervorgehen, und weil der Glaube, den sie ausdrücken, Nichts mehr von Willen an sich hat, sondern ganz nur Erkenntniss ist, milde, himmlische Erkenntniss, die darum uns noch unendlich mächtiger ergreift, weil sie als eine heilige Erleuchtung mitten in die Nacht des Wahnsinns hineintritt.*) Und dann ge-

*) Hier stehe die herrliche Stelle (aus Buch IV, Cap. 6 des ersten Theiles): „Letztes

denken wir wieder desselben Ritters, wie er als *guter Mensch* von uns schied, und wenden uns voll Wehmuth von seinem Bilde zu Calderon zurück, der im Kampfe unerlöst verbleiben musste; denn, *unter dem Kreuze als Kampfeszeichen*, konnte selbst sein standhafter Prinz, da er in die Ewigkeit einging, auf Erden doch nur einen Waffenstillstand hinterlassen. Um diesen Bann von ihm zu nehmen, diene denn das Kreuz zum letzten Male als Zeichen im Kampfe gegen alles das, was einen Calderon hinderte, ganz nur Christ zu sein! Jene erste Sündfluth, die uns die Erzväter Juda's übrig liess, hat ihr Werk erst halb gethan; was sie verschonte, kann vor dem strengeren Gerichte nicht bestehen. Wir hören, dass eine Taube, — deren Heim fern von jener todgeweihten Welt gelegen! — damals in die Weite geflogen sei. — Wir wissen aber auch, wo sie gelandet! Möge sie, die Friedensbotin, uns ein Unterpfand dafür sein, dass der Kampf, den wir zu bestehen haben, ein unblutiger, nur mit den Waffen des Geistes und Herzens auszukämpfender sein werde! Auch haben ja unseres Schopenhauer Keulenschläge die Götzenbilder Juda's bereits zertrümmert; aber Götzen leben fort, auch ohne ihre Bilder, bis Götter an ihrer Stelle in den Herzen erstehen! Das aber bewirken keine *Thaten,* nur *Werke,* und so hat die *Matthäus-Passion* den Judengott am Tödtlichsten getroffen, indem sie — von ihm schwieg, um einzig dem Gekreuzigten das Todtenlied zu singen. Ihm gehört die neue Welt, deren erstes Auto „Parsifal“ genannt ist. In ihr wird vielleicht einmal die Losung sein, die Calderon vorzeitig ausgegeben: Friede auf Erden!

Aber vielleicht nur im Reiche der Träume? Dass uns das nicht muthlos mache, lehrt uns ja der grosse Todte des 25. Mai, dass alles Leben ein Traum sei; und so möchte es dennoch Leben sein, was wir geträumt haben!

Wir haben in unseren bisherigen Betrachtungen in Calderon als Künstler alle Elemente einer wahrhaft tragischen Erscheinung aufgedeckt. Wir sahen, wie er eine Reihe dichterischer Helden beschloss, deren jeder seinem Volke ein Halt und Retter geworden war, was er ihm nicht mehr sein konnte; nicht als ob in ihm das Heroische seiner Vorgänger erloschen wäre, aber er blieb zu lange Spanier, als schon die ganze spanische Welt um ihn wankte; und als ihm diese Erkenntniss kam und er sich nun mit inbrünstigem Drange immer mehr in seinen heiligen Beruf als Hoherpriester flüchtete, da blieb er wieder zu lange Diener jener *Kirche*, die sich zwischen das Volk und seinen ihm so nöthigen Gott gestellt hatte, und so hat er mit der Flammengluth

---

Ziel der Waffen ist der Friede; das höchste Gut, welches sich die Menschen in diesem Leben wünschen können; so waren die frohsten Nachrichten, die so Welt wie Menschen empfingen, jene, die die Engel in der Nacht, die unser Tag war, verkündigten, als sie in den Lüften sangen: *Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden allen gutgesinnten Menschen;* und der Gruss, den der oberste Herr der Erde und des Himmels seinen Schülern und Freunden lehrte, war der, dass sie, wenn sie ein Haus beträten, sagen sollten: *Friede sei mit diesem Hause,* und er selber sagte oftmals: *meinen Frieden gebe ich Euch, meinen Frieden lasse ich Euch, mein Friede sei mit Euch!“*

seines Glaubens ein unaufhaltsames Verderben nur beschleunigt: Calderon ist am Allerletzten ein falscher Prophet gewesen, aber auf ihm lastete ein Fluch wie auf jenen Sehern der Orakel, die sich selbst zugleich mit der Menschheit täuschten, wenn sie betäubt, im begeisterungsvollen Wahnsinn, Sinnvolles mit ewig Unentwirrbarem gemischt aus dem dunkeln Grunde hervorstiessen — wehe dann dem Erdensohne, der den Räthseln unbegriffener Götter einen Sinn unterzulegen wagte! Der versagende Heroismus und die falschen Orakel haben am Ende dann auch dem zum Allerhöchsten berufenen *Künstler* Fesseln angelegt: wir fassten diess zusammen in die eine bedeutsamste Erscheinung, dass in Calderon's geistlichen Dramen die höchsten musikalischen Wirkungen angestrebt sind, ohne dass er es über rein äusserliche hinaus brachte.

Alles in Allem, ist so Calderon tragisch im entgegengesetzten Sinne, wie die meisten andern grossen Genien: sie leiden an ihrer Zeit und ihr Genius giebt ihnen die rechten Mittel an die Hand, um deren Sünden zu bekämpfen, wofür sie denn von der Nachwelt Sühne gewinnen — Calderon versagten sich diese Mittel, und so hat die Nachwelt die Sünden seiner Zeit an ihm selbst heimgesucht. Wir haben diese Schäden einer nun überwundenen Epoche schonungslos bloslegen müssen; denn wann hätte jene Nachwelt wohl mehr Veranlassung den durch Calderon angeregten, in ihm verkörperten Problemen ernstlichst auf den Grund zu gehen, als unmittelbar zu der Zeit, wo sie als *Mitwelt* einen Künstler in ihrer Mitte birgt, der das höchste der Calderon'schen Probleme, einer überzivilisirten Gesellschaft aus dem christlichen Drama lebendigen Glauben zuzuführen, mit den Jenem noch versagten Mitteln neu gelöst hat? Aber andererseits, wann sollte es jener selben Nachwelt mehr am Herzen liegen, das Andenken des alten Meisters möglichst lebendig zu erhalten und möglichst dankbar und freudig zu pflegen, als an seinem Säkulartage? Und so wäre es zu betrübend, wenn die Pflicht gegen den lebenden Meister uns geböte, von dem Todten an seinem Gedenkfeste mit einem herben Misstone zu scheiden. Aber wir finden noch eine Versöhnung in einer Seite des Todten, der wir bisher — aus gutem Grunde — vorbeigegangen sind, und die uns, ohne dass das Mindeste in unserer bisherigen Betrachtung dadurch umgestossen würde, doch zum *allerinnersten Wesen* Calderon's, das sich nur im grossen Ganzen seiner Kunst nicht zusammenhangend äussert, einen völlig neuen Schlüssel gewährt.

In einem Bilde, nämlich in den Eindrücken, den das Bildniss Calderon's auf den pietätvollen Beschauer macht, möge diese neue Erkenntniss seines Wesens vorerst sich kundgeben. Die mannigfach uns überlieferten Portraits, in den Grundzügen durchweg übereinstimmend und ausnahmslos in der Stirne die fürstliche Hoheit eines erhabenen Geistes wiederspiegelnd, dessen strenge Askese sich in die Wangen eingegraben hat, weichen doch in ihrem sonstigen Ausdruck auffallend von einander ab. Auf einem erschreckt uns ein Landsmann und Zögling der Loyola und Ximenez, für den nur diese auf der Welt gewesen zu sein scheinen; auf einem zweiten nöthigt uns ein grosser Denker

kalte Bewunderung ab. Da treffen wir auf ein drittes (von Ximeno), das uns eigenthümlich anzieht, fesselt und nicht wieder loslässt. Eine ganz andere Weihe spricht hier zu uns, als nur die Weihen des katholischen Priesters; der Mund kündet von Milde und demuthvoller Ergebenheit, und das Auge scheint über das Ganze den Ausdruck der ewigen Liebe des Genius zu verbreiten. Wie wir tief und lange in dieses Auge hineinblicken, zeigt sich uns darin ein krankhafter Schimmer; das Feuer des Glaubens, das uns erst mild daraus entgegenleuchtete, scheint uns dann wohl matt und verhalten, und wir besinnen uns, dass dieser Mann einmal am Glauben gesiecht hat, als die schleichende Epidemie des Fanatismus auch ihn erfasst hatte. Und dann wieder ist es uns, als strahle das Auge eine eigene *Gesundheit* aus, eine ernste schwererrungene Gesundheit, die Gesundheit des Helden, des *Weltüberwinders*: Den wir hier vor uns sehen, ist Einer, der, wie in Schopenhauers 4tem Buche zu lesen, zu diesem ganzen Erdentreiben recht aus Herzensgrunde gesagt hat: *„ich mag nicht mehr,“* und damit brach sich sein Wille, aber auch jenes Theil seines Glaubens, das eben Willen war, und er gesundete, wenn auch die Fiebergluth seiner Glaubenskrankheit noch hie und da wieder aus seinem Auge geflammt haben mag.

Aber Weltverneinung bedeutet doch höchstes Christenthum, und wie konnten wir von diesem Zuge des christkatholischen Dichters nur so gänzlich schweigen? Weil er leider für den Gesammteindruck der Calderon'schen Kunst nicht bestimmend ist, vielmehr, wenn wir ihn im Zusammenhange mit den so überaus gegensätzlichen Elementen des jüdisch-dogmatischen Christenthums betrachtet hätten, in Gefahr gerathen wäre gänzlich davon überwuchert und verwischt zu werden, während wir uns jetzt liebevoll bemühen wollen, seine Aeusserungen zu einem versöhnenden und erhebenden Schlussresultate zusammenzufassen. Hier dürfen wir denn auch einmal mit Freuden als Apologeten Calderon's auftreten; denn den Aufklärern, den Johannes Scherr und Genossen, war nicht allein der dogmatisch-judisirende, sondern auch der asketische, weltverneinende Calderon ein Dorn im Auge, und selbst ein Nietzsche konnte von „dem unausstehlichen Superlativ-Christenthume“ Calderon's reden. Aber nein, nehmt dieses Superlativ-Christenthum nicht von ihm, denn ach! es ist seine einzige Rettung aus dem viel unausstehlicheren „positiven“! Jenes einzig hat doch am Ende ihm, den Judenchristen, den Muth eingegeben, in dem schönen Auto „der Waldesdemuth Krone“ mit den 10 Judengeboten aufzuräumen, um die zwei christlichen an ihre Stelle zu setzen, in „das Leben ein Traum“ das Endliche zu vernichten, um die Ewigkeit als das allein Giltige zu enthüllen, und endlich im „standhaften Prinzen“ das Höchste darzustellen: „die Läuterung eines reinen Menschen in das Reinste, in die Seligkeit.“

Wie verblassten doch in jener anderen Welt von selbst die Schatten, die diesen hohen Seher hienieden beirrt hatten; was sollte eine Gestalt in der Ewigkeit, deren höchstes Ideal die Schaffung dieser traurigen Zeitlichkeit

gewesen war? Musste noch der Erlöser in seiner höchsten Leidensthat von Calderon verkannt werden, weil er nicht wagte, dieselbe jener frevelhaften Weltschöpfung feindlich entgegenzustellen, so durfte er ihm dafür in seiner Glorie als *Weltenrichter* um so lichter aufgehen, und wenn da noch einmal Etwas vom Weltschöpfer hineinklingt, so sind das formelhafte Reminiscenzen aus dem Reiche wesenloser Träume, die den Dichter heimsuchen, und die wir abschütteln können, wie den Staub vor Zeiten durchwanderter Strassen.

Es ist freilich eine traurig starre Askese, die Calderon an sich durchgelebt und dann in jenen markerschütternden Reden seines standhaften Prinzen gepredigt hat, und die Fackel, die der selige Geist dieses standhaften Prinzen in der glorreichen Schlussscene seines Werkes den Streitern des Glaubens voranträgt, leuchtet durch öde Wüsten und die finstersten Gründe des Seins — aber es bedang einmal die Natur des *romanischen* Künstlers aus sich, dass er nur durch die furchtbarsten Gegensätze, wie wir sie in der romanischen Welt zu Hause finden, sich zur Befreiung hindurchringen konnte. Nur nachdem er auf der schönen Welt des Scheines sein Auge voll und warm, wie kaum Einer, hatte ruhen lassen, gewann ja dieses das innere Licht, um jene finsteren Gründe mit seinem Seherblick zu erleuchten; und wiederum nur, nachdem er alle Leiden und Sünden jener Welt leidend und sündigend erkannt und am Ende es erlebt hatte, wie ihn, da er ein Retter daraus werden sollte, auch ein Glaube verrieth, der in eben jener Welt befangen blieb, nur da vermochte er zu jenem ihm ganz eigenen *Heroismus* der Askese sich zu erheben, an den nun wieder die Cervantes und Lope nicht hinanreichen, und das „Her zu mir!" als *Rettungsgebot* aus seinem Zufluchtsort fern der Erde den dort sich Abquälenden zuzurufen, nachdem seine *Verheissung* „Friede auf Erden" vom Lärmen der entfesselten Kriegsfurie überübertäubt und sein Lob des Herrn vom Hohngelächter der gottfeindlichsten Dämonen beantwortet worden war. Es bleibt etwas Erhabenes um jene innerlichste und grösste Wandlung Calderon's auch für uns, die wir selbst sie nicht eigentlich *mit dem Herzen* mitmachen und nacherleben können; denn Calderon hat doch dadurch den Weg gewiesen, auf dem es dem späteren Meister möglich werden sollte, die grosse Lehre des standhaften Prinzen milder und menschlicher, und somit als eine hoffnungsfreudigere, der Christenheit zu verkündigen. Auf einem Grunde ruhen Calderon's wie Wagner's Werke, aber zum letzten Male sei es gesagt, dass auch hier wieder einzig die *Musik* das Starre der Askese überwinden und so sie von ihren erstarrenden Wirkungen befreien konnte.

Und dennoch hat *auch als Künstler* Calderon in jener Ueberweltlichkeit seine Erlösung gefunden. Die Religion war zu sehr „das Herz seines Herzens", als dass die Triumphe ohne Ende, die er als weltlicher Dichter fort und fort errang, ihn nicht lediglich mit heiliger Sehnsucht hätten erfüllen sollen, nun auch als ihr künstlerischer Verkünder Ewiges zu schaffen. Dass es ihm nicht möglich war, diess durchgängig auch nur annähernd so, wie in vielen seiner

weltlichen Poesien, in seinen geistlichen zu erreichen, möge uns hier zum guten Ende nicht abhalten, an seiner unvergänglichen und völlig überromanischen und überzeitlichen Grösse uns da zu erfreuen, wo sie aus den Schranken der ihn sonst bannenden romanischen halb mittelalterlichen Welt herauswächst. Den Uebergang zu diesen Elementen seiner Kunst bildet die dichterische Behandlung der schon mehr seitab vom Trinitätsdogma stehenden Jungfrau Maria, wie denn ja diese nach dem schönen Glauben der katholischen Kirche uns mit ihrer Fürbitte den Weg ins Jenseits finden hilft. Die Töne, die Calderon in manchem innigen Hymnus auf die Himmelskönigin gefunden hat, machen es auch uns noch möglich, der Stimmung des Weihefestspieles wie einst seine Spanier bei ihrem Erklingen uns hinzugeben; noch mehr aber jene grenzenlosen Ausblicke in die Ewigkeit, die er uns eröffnet, wenn er die letzten Dinge, Tod, Gericht, Himmel und Hölle, prophetisch verkündet, in Worten voll erhabenen Tiefsinns, denen die Grösse des Gegenstandes auch erst die letzte dichterische Weihe und Vollendung verliehen zu haben scheint.

Und so beschliesse denn unsere heutigen Betrachtungen ein Blick auf eines jener Festspiele, das zugleich Calderon in seiner ganzen dichterischen Herrlichkeit darstellt und dabei zu allen Zeiten Jedem verständlich sein wird, weil es eben, in der Ewigkeit sich bewegend, auch für die Ewigkeit geschaffen ist: *„das grosse Welttheater“*.

In einem prachtvollen echt Calderonischen Aufrufe beschwört „der Meister“ die *Welt* aus des Urstoffs finsterem Grunde. Wie alle Natur ein fortwährendes Fest zum Preise ihres Schöpfers sei, so will sich dieser heute das höchste Fest im *Schauspiel* bereiten. Die Welt soll dazu die „holden Scheine“ alle rüsten, „dass jeder Wirkliches zu schauen meine. Und nun an's Werk: derweil ich dirigire, sei Du die Bühne und der Mensch agire!“ Die Welt bereitet die Scenerie: die jugendliche *Natur*, zunächst verhängt vom Vorhange der Urnebel, alsbald aber hell zu beleuchten durch Sonne, Mond und Sterne; sie verliert sich dabei in Betrachtungen in die ferne Zukunft: prophetisch wird nach dem biblischen Kanon die ganze Weltentwicklung vorausverkündet, die sich auf dieser Bühne abspielen soll, bis dieselbe zuletzt, im Weltbrande in einem Feuermeere versinkt. Unverweilt erscheinen die Schauspieler — die Menschen —, an die der Meister die Rollen vertheilt. Voller Freude nehmen der König, die Schönheit und der Reiche, mit humoristischem Murren der Landmann, — die lustige Person, die auf der spanischen Bühne im geistlichen so wenig, wie im weltlichen Drama fehlen darf —, mit inniger Dankbarkeit der Weise (hier nach Calderons Anschauung: der asketische Mönch) die ihrigen entgegen. Das Kind bekommt nur eine Statistenrolle: es stirbt, ehe es geboren. Der Bettler will sein Loos beklagen, das einzig ihm die Komödie in eine Tragödie verkehre; aber der Meister belehrt ihn, dass, wenn einmal das kurze Erdenspiel vorbei, Niemand nach der Rolle, die Jeder gehabt, sondern nur darnach fragen werde, wie er sie durchgeführt.

„Thue Recht, Gott über Euch“, soll der Name des Stückes sein, zu dessen Aufführung nun der Meister die Menschen hintreibt mit der Weisung

„Ruhm wird sich das Spiel erwerben,
Nehmt ihr immerdar in Acht,
Dass der Himmel richtend wacht,
Dass ihr wurdet, um zu sterben“.

Wenn das Spiel zu Ende, sollen alle, die sich brav darin gehalten, an des Meisters Seite das Nachtmahl einnehmen. Zum Souffleur wird das *Gesetz der Gnade* bestellt, das den Stockenden — auf ihrem Lebenswege Strauchelnden — aufhelfen soll, darauf werden die Mitspielenden durch die Welt mit ihren Kostümen und Attributen ausgestattet: den König schmückt sie mit Krone und Purpur, die Schönheit mit dem Blumenstrausse ihrer Reize, der Reiche erhält die Schätze der Erde, der Mönch Kutte und Geissel, der derbe Grobian Landmann einen Spaten. In ergreifender Rede bittet der Bettler um Lumpen, aber die Welt hat auch die nicht für ihn zur Hand, nackt schickt sie ihn hinaus. Auch das Kind bedarf zu seinem Lebenslaufe — „um aus dumpfem Kerkerleben, aus der Nacht in Nacht zu wandern“ — keiner irdischen Mitgift.

Das Spiel beginnt. Es eröffnen sich zwei Bühnen übereinander, auf der oberen erblickt man einen von Glorien umgebenen Thron, auf welchem der Meister sitzt; die untere Bühne — des Erdenfrühlings Grüne — hat zwei Thüren, von denen die eine mit einer Wiege, die andere mit einem Sarge bezeichnet ist. Ein wundervoller Lobgesang des Mönches und ein Prolog des Gesetzes der Gnade leiten das Stück ein, als dessen Publikum nun wieder die proteische Urmutter Welt sich niederlässt.

Von ungefähr treffen sich im Eingange die Schönheit und der Weise, aber alsbald scheiden sich ihre Wege: das Ziel der einen ist, „gesehen zu werden und zu sehn der Schönheit Preis“, der andere will in einer Klause in frommer Abgeschiedenheit sein Leben begraben. Der Reiche sonnt sich in seiner Fülle, der König in seiner Macht; der Landmann verwünscht seinen Stand und tröstet sich nur damit, dass er die schlechten Zeiten an seinen Kunden heimsuchen wolle. Da wankt auch der Bettler heran, von der eiteln Schönheit nicht gesehen, von dem herzlosen Reichen fortgestossen, vom Könige an seinen Grossalmosenier verwiesen. Der Landmann heisst ihn auf Arbeit statt auf's Vagabundiren gehen, und einzig der Mönch reicht ihm mitleidig ein Stück Brot, das ihm zum Lebensbrote werden soll.

Nachdem die Wanderer eine Strecke gemeinsam gegangen, beginnen sie durch Gespräch sich den Weg zu verkürzen. Kaum aber hat der König in prächtigen Worten seinem stolzen Wahne, die Welt zu beherrschen, Ausdruck gegeben, als eine Stimme von der Grabespforte her ihm zuruft, dass seine Rolle vollbracht sei. Noch kennt er den Weg nicht, auf den es ihn hinreisst, nach der ersten Thüre führt kein einziger Schritt zurück, nach dem Grabe

zielen alle, und so geht er durch das dunkle Thor, bereuend, was er in seiner Rolle gefehlt. Kurze bedauernde Worte der Ueberlebenden, die sich aber sehr bald zu trösten wissen. Die Schönheit preist in enthusiastischen Ergüssen ihr göttergleiches Loos. Da tönt mitten hinein auch ihr das Grablied. So scheidet sie vom Leben, bereuend auch sie und getröstet nur in dem Gedanken, dass sie, obzwar sterblich in des Leibes Haft, doch in der Seele ewig fortblühe.

Nun schlägt des Landmanns Stunde: „andern Acker soll er bauen"; er will appelliren, der Zeitpunkt passt ihm nicht, aber schon schnappt das Grab nach ihm, und so bereitet auch er sich, in Reue zu sterben. Gemeinsam betreten der Reiche und der Bettler die Todesbahn; Ersterer will sich in gieriger Sucht an's Leben und seine wilden Genüsse klammern, letzterer flucht dem Tage, an dem er zum Leben erwacht, und der Nacht, in der er gezeugt, die aller Qualen und Leiden seines Lebens Urgrund gewesen sei. Beiden ertönt die Mahnung des Gerichtes; getröstet, selig geht dem der Bettler, gebrochen, schuldbewusst der Reiche entgegen. Zuletzt von allen verlässt die Bühne der Weise, der dem Ruf der Todesstimme sehnsüchtig vorangeeilt war, „all sein Thun und Sein versenkend lebend schon ins stille Grab."

Der Vorhang fällt, die Welt begiebt sich hinter die Coulissen, um den eiteln Tand, den die Menschem zu dem Erdenschauspiele mitbekommen, ihnen wieder abzunehmen. Der König muss Purpur und Krone einliefern, die Schönheit dagegen, die „eh' sie noch heimkehrt, schon vergangen", kann ihre Mitgift nicht zurückerstatten: „sank Alles, Alles dort im Grabe nieder." Der Landmann schmählt, dass man ihm nicht einmal das lumpige Grabscheit lassen wolle. Bettler und Kind haben der Welt nichts wieder zu geben, der Weise aber nimmt gar die guten Werke, als einzigstes *der Welt Entrungenes*, mit in's Jenseits hinüber. So gehen sie denn allesammt zum grossen Gastmahl. Noch einmal vergessen der König und der Reiche, wo sie sind: in unzeitigem Hochmuth wollen sie Bettler und Landmann aus dem Wege stossen, aber todt ist todt, und in des Grabes Garderobe ist alles gleich!

Wieder verschliesst sich, unter den Klängen der Musik, die Himmelsbühne und zeigt einen Tisch mit Kelch und Hostie, an welchem der Meister sitzt. An der Zeit ist es jetzt, zu verkünden, wer mit ihm tafeln soll. Und so werden denn der Bettler und der Weise unverweilt hinaufgerufen: „selig wer da Thränen hat vergossen, und als Sünder sich bekannt"; Schönheit, König und Landmann werden büssend dem Fegfeuer überwiesen. Für den König legt der Weise Fürbitte ein, dem Jener einst, da er an der Trübsal Stein den Fuss verwundet und gewankt hatte, stützend zu Hilfe gekommen war; und so darf denn nun er ihm dafür die Hand reichen und ihn empor heben. Der Landmann hat seinen Humor auch in's Jenseits mitgebracht: er hofft auf Ablassbriefe vom heiligen Vater, und in der That wird auch er, wie die Schönheit, zuletzt in die geheimnissvolle Tafelrunde aufgenommen. Das Kind, schuldlos, *doch in Schuld geboren*, unbelohnt und unbestraft, bleibt

in tiefer Nacht ohne Schmerz und ohne Wonne; einzig der Reiche, der bis zuletzt seinen stolzen Lüsten gefröhnt hat, sinkt rettungslos hinab in die ewige Verdammniss.

In der Ferne hört man Engelchöre das *Tantum ergo* *) singen. Lächelnd wendet sich mit der stereotypen Schlussphrase der spanischen Bühne — der Bitte um Nachsicht für die Mängel des Stückes — der Prophet der letzten Dinge seiner Gemeinde nochmals, wie ein Theaterdichter seinem Publikum zu, sie aus dem Traume zu erwecken und daran zu gemahnen, dass diese ganze grosse Welt da drinnen nur ein Spiel gewesen, wie die da draussen es sei — und sinnend kehren die tausend wandelnden kleinen Welten, die den Worten des Hierophanten gelauscht haben, um für kurze Zeit im Leben einer höheren Idealwelt aufzugehen, auf die Erdenbühne zurück, auf der nun sie die Rollen des Königs und der Schönheit, des Landmannes, des Reichen und des Bettlers weiterzuspielen haben. Ob sie aus dem Anblicke des „grossen Welttheaters“ etwas gelernt?

Wohl dem, der nur ein Weniges von der Rolle des Weisen sich angeeignet hätte!

So war ein Festtag der alten Spanier, den wir wohlthaten uns am *Calderon-Tage* zu vergegenwärtigen. Auch unser Tag wird kommen; da sollst auch du, ernster, geweihter Gast aus dem Todtenreiche uns willkommen sein, mit uns zu schauen, zu hören, wie heute *der Glaube lebt!*

Richard Wagners regeneratorische Idee.

Von Robert Springer.

III. Der sittliche Werth der Idee.

Dass mit dem Abfall von der Pflanzennahrung auch ein sittlicher Verfall des Menschen in engem Zusammenhange steht, wie Dichter und Prosaisten ausgesprochen haben, ergiebt sich schon unmittelbar aus dem Gegensatze, der zwischen den fleischfressenden und den pflanzenfressenden Thieren besteht. Die fleischfressenden Thiere sind wüthende Geschöpfe, welche das Licht des Tages scheuen; die kräuter- und fruchtfressenden dagegen durchziehen friedlich beim Lichte der Sonne die Ebenen, welche ihnen Nahrung gewähren. Dass der verderbliche Einfluss der unnatürlichen Nahrung auch beim Menschen stattfindet, dafür spricht die sittliche Zerfahrenheit des Menschengeschlechtes,

*) Der alte feierliche, von Thomas von Aquino gedichtete Festgesang der katholischen Kirche am Tage des allerheiligsten Sakramentes (corpus Christi).

seine Irrthümer und Verbrechen, seine innere Pein, seine bösen Leidenschaften, ja die Neigung zum Blutvergiessen, die ganze Böswilligkeit, über welche die Gesetzgeber und Sittenlehrer klagen. Jener Gegensatz, welchen Homer im Vergleich zwischen Kyklopen und Lotophagen, welchen Sokrates in der erwähnten Vergleichung der guten Stadt mit der bösen schildert, spricht sich in der Wirklichkeit am entschiedensten aus, wenn man die wilden Tataren mit den sanften und muthigen Braminen vergleicht, oder auch die bösartigen, fleischessenden Küstenbewohner von Java mit dem im Innern wohnenden Menschenschlag, welcher sich von Früchten ernährt und sanftmüthigen Charakters ist. In dem Gespräche über die Gesetze erklärt Platon, dass der moralische Werth des Menschen von seiner Diät abhängig ist. In dem persischen Gedichte *Cha-Nahmeh* verliert der Held Zook alle seine Tugenden, nachdem er sich dem bösen Dämon ergeben und die Fruchtnahrung mit dem Thierfleische vertauscht hat. „Giebt es nicht andere Nahrungsmittel, ohne dass man Blut gebraucht?" fragt Diderot, indem er auf die Lebensweise des Seneca und des Socius hinweist — „heisst es nicht, die Menschen zur Grausamkeit ermuthigen, wenn man ihnen gestattet, den Thieren das Messer in das Herz zu stossen?" — „Thatsache ist es," erklärt Rousseau im *Emile* — „dass die starken Fleischesser im Allgemeinen grausamer und wilder sind als Andere. Diese Beobachtung ward überall und zu allen Zeiten gemacht. Die englische Barbarei ist bekannt; die Eingeborenen Indiens hingegen sind die sanftesten Menschen. Alle Wilde sind grausam, und diese Grausamkeit rührt von ihrer Ernährungsweise her. Sie gehen in den Krieg wie auf die Jagd und behandeln die Menschen wie die Bären. Die grossen Verbrecher bereiten sich zu Mord durch Trinken von Blut vor."

Das ist der Verfall, der die Strafe in sich schliesst. „Wie wenig blieb dem ursprünglichen Menschen der Mensch der folgenden Zeiten gleich, dieser Würger und dieses Grab für die Hälfte des Lebendigen, dieser Feind der Natur, der das allgemeine Aechzen hören kann, alle Geschlechter der Thiere erwürgt und sein eigenes verräth! Aber verdiente Krankheit folget auf Prassen, und jeder Tod gebiert seinen eigenen Rächer. Die wüthenden Leidenschaften fingen von diesem Morde an und stellten dem Menschen ein grausameres Raubthier: den Menschen entgegen."

Ueberall in diesen Sentenzen spricht sich die Wahrheit aus, dass es nicht allein die blutige Nahrung an sich ist, welche den Menschen verwildert, sondern auch der Mord, der an den Thieren verübt oder mitangeschauet wird. Man bricht diese fühlenden Geschöpfe vom Dasein ab, wie man einen Apfel vom Baume pflückt, freilich doch mit einem ganz anderen Gefühl. Diese Menschen, wilder als die Thiere, wollen sich hochmüthig über sie erheben, ohne zu bedenken, dass Jene ihnen nur an Intelligenz so weit nachstehen wie die Kinder, wie Cuvier sehr richtig bemerkt. Daher sollten wir sie lieben wie die Kinder; und was der Naturforscher Cuvier wissenschaftlich erkannte, das fühlte Jean Paul als Dichter, wenn er die Liebe zu den

Thieren mit der Mutterliebe verglich. Christus stellte uns die Kinder zur Nacheiferung, vor und in diesem Sinne meint es auch wohl Richard Wagner, wenn er uns empfiehlt, die Thiere als unsere Lehrmeister zu betrachten, von denen wir lernen können: Wahrhaftigkeit, Unbefangenheit, Muth, Tapferkeit, Treue und Dankbarkeit.*)

In der *Apoche* sagt schon Porphyrius: „Wer die Wahrheit überhaupt erkennen will, wird zugeben, dass die Thiere vernunftbegabt sind. Wer freilich die Wahrheit nicht sehen, die Natur der Thiere nicht erkennen will, der wird, ihnen gegenüber, seiner Selbstsucht die Zügel schiessen lassen. Wie sollte er auch nicht beschimpfen und verleumden, was er wie einen Stein zermalmen will?"

In Voltaire's reizender Erzählung *die Prinzessin von Babylon* spricht der Phönix zu seiner Herrin: „Die Barbaren! hätten sie sich nicht überzeugen können, dass wir ebenfalls das besitzen, was sie Seele nennen, da wir dieselben Organe haben wie sie, dasselbe Empfindungsvermögen, dieselben Bedürfnisse und Wünsche? Wir sind ihre Brüder, in solchem Grade, dass der Schöpfer uns mit in den Vertrag aufnahm, den er mit den Menschen schloss, und ihnen verbot, sich mit unserm Blute zu nähren. Die Schäfer am Ganges, alle gleich von Geburt, besitzen zahlreiche Heerden, welche beständig auf blumigen Triften weiden; diese werden dort niemals geschlachtet. Im Lande des Ganges gilt es für ein abscheuliches Verbrechen, seine Mitgeschöpfe zu tödten."

Den Hass der Hindus gegen die christlichen Fleischesser, den Voltaire in dem Briefe des Indiers Amabed ausspricht, finden wir auch noch in einem Reiseberichte aus neuester Zeit bestätigt (*Modern India and the Indians*, by Monier Williams, Boden, Professor of Sanscrit in the University of Oxford. Trübner, 1878).

So ist es denn wahr, dass wir uns in einer Scheinkultur bewegen und uns darin verherrlichen, um uns selber zu täuschen. In Folge jener Barbarei schleppt der Mensch seit Jahrtausenden eine blutige Fessel hinter sich nach; die Ungerechtigkeit und Gewalt, die er den Thieren widerfahren liess, indem er sie von seiner Liebe ausschloss, hat sich auf ihn selber übertragen. Den Schmerz, den er gesäet hat, muss er ernten, und das leidende Fleisch, das er verschlang, gebar unzählige Leiden für ihn selber. Er muss, wie Voltaire sagt, die Waffen in der Hand halten, noch beim Hinscheiden; er hat sich — sagt Ovid — an dem Leben der Thiere geübt, um an Seinesgleichen zu gelangen. Es lässt sich nichts Treffenderes darüber sagen als das, was Voltaire in seinen *Briefen* den Quäker darüber aussprechen lässt.

Keinem Zweifel aber unterliegt es, dass mit jenem thatsächlichen Bekenntniss, welches Voltaire, den Alten beipflichtend, als die erhabenste Tugend

*) Offener Brief an Ernst von Weber, über die Vivisektion. Berlin und Leipzig 1880, bei Hugo Voigt.

bezeichnet, und das auch Richard Wagner zu seiner Regenerations-Idee gemacht hat, ein Emporsteigen auf der Stufenleiter der Humanität verknüpft ist: eine Vervollkommnung der geistigen Natur, eine Reinigung der Seele, eine Zähmung der Begierden, eine Regelung der Leidenschaften — Tugenden, wie sie Platon verlangte und Porphyrius sie am Plotinus rühmte. Indem wir den reinen Naturtrieb zur Grundlage machen, halten wir uns an die Quelle aller edlen Gefühle und erhabenen Gedanken; indem wir die Eintracht mit den niedriger stehenden Wesen herstellen, setzen wir uns in Uebereinstimmung mit den höheren Wesen; indem wir die Grausamkeit von uns fern halten, nähren wir in unserm Herzen den Edelmuth; indem wir die Ungerechtigkeit gegen die Thiere aufheben, erwacht in uns jenes Gefühl der Gerechtigkeit, welches dem Menschenherzen von Natur eingeprägt ist; indem wir uns der Mässigkeit und Einfachheit befleissigen, schliessen wir das verzehrende Fieber der Gewinnsucht von uns aus und empfinden jene Gleichgültigkeit gegen den Reichthum, welche Lykurg für die Quelle der Tugenden hielt; indem wir unsere Tafel rein halten, wollen wir bei unserm Mahle Freundschaft und Vertrauen walten lassen und der Gottheit dienen, die ihr Auge vom blutigen Mahle abwendet, und wollen das für beständig thun, was die verschiedenen Völker bezwecken, indem sie bei den Festen der grossen Naturepochen sich der Fleischspeisen enthalten, um die Unschuld des Herzens wieder mit dem Erhabenen in Verbindung zu setzen.

Theophrastos, der Schüler des Platon, hat nachgewiesen, dass die Pflanzenkost die Frische des Geistes begünstigt. Auch Seneca schreibt an den Lucilius: „Ich entschloss mich, den Fleischspeisen zu entsagen, und bin fast überzeugt, dass seit dieser Zeit meine geistigen Fähigkeiten gewonnen haben.“ — Die Erklärung dieser Wirkung liegt in der Verfeinerung der Sinne, der Pforten des Geistes, und in der harmonischen Stimmung zwischen Körper und Geist, welche eine unmittelbare Folge der naturgemässen Ernährung ist. Aber auch auf die Schönheit des Körpers und auf den Frieden der Seele übt sie einen glücklichen Einfluss, wie Bernardin de Saint Pierre diess ausspricht (Bekenntnisse eines Einsiedlers).

Die Pythagoräer der Neuzeit, die sogenannten Vegetarier oder Vegetarianer, die in ihrer Reform die Grundlage jeder anderen Reform zur Veredelung der Menschheit erblicken, nehmen auch keinen Anstand, die wahre Zivilisation und das Glück der Menschen, die Hebung der menschlichen Familie, die Beseitigung jeglicher Grausamkeit und Unmenschlichkeit als den Hauptzweck ihres Systems zu bezeichnen. „Wenn wir die Archive der Vergangenheit öffnen, — sagt der Engländer Kelly — so finden wir, dass diejenigen, welche dem System der vegetabilischen Ernährung anhingen, zu den Fürsten der Wissenschaft gehörten, zu den lorbeergekrönten Lehrern der Weisheit und zu den Koryphäen der erhabensten Dichtkunst.“ — Das englische Journal *Graphic* veröffentlicht zuweilen die Bildnisse solcher Personen, die sich für Angelegenheiten oder Vereine des Gemeinwohls auszeichnen: für Gesundheitspflege,

Volkserziehung, Bildung der ländlichen Arbeiter, Abschaffung des Krieges; die meisten sind Personen, die sich auch zu jenem System bekannt haben.

So erklärt es sich auch, dass Richard Wagner die Anstrebung für eine Diätreform mit den Vereinen gegen die Trunksucht und den Thierschutz-Vereinen in Verbindung setzen will. Buddha verbot die Getränke, welche die Vernunft berauschen oder zerstören. Dass der Fleischgenuss den Hang zu solchen Getränken begünstigt, ist vielfach nachgewiesen, und auch Shelley verlangte eine Enthaltung von spirituösen Getränken. Eine Verbindung solcher Art, wie Richard Wagner sie wünscht, müsste in der That ausserordentliche Erfolge insofern erzielen, als dann nicht nur der eine Verein sondern auch die anderen sich zu dem pythagorischen Prinzip bekennen müssten; im anderen Falle könnte das Bedenken aufkommen, dass die ursprünglich reine Idee des pythagorischen Prinzips getrübt werden könnte. Im Grunde aber heisst es auch hier: *Trachtet zuerst nach dem Reiche Gottes, so wird euch alles Andre zufallen!* — das soll heissen: in jener ursprünglichen regeneratorischen Idee, welche sich an das System des Platon und des Pythagoras anschliesst, ist bereits alles Andere enthalten: die Mässigkeit jener Diät schliesst von selber die Trunksucht aus, und nur der Pythagoräer kann in Wahrheit von Thierschutz sprechen. —

Den Unterschied, welcher zwischen den beiden Ernährungsweisen — der Karnivoren und Frugivoren — besteht, schildert Gleïzès mit folgenden Worten: „Zwei Reisende halten auf verschiedenen Lagerplätzen der arabischen Wüste ihre Mahlzeit. Der Eine nährt sich von Datteln, deren Kerne er ausstreuet. Der Andre verzehrt Lammfleisch und lässt die Knochen davon zurück. Ein lachendes Palmengehölz ist die Frucht der ersten Mahlzeit, während die unfruchtbaren Ueberreste der anderen nur die Schauer der Wüste vermehren."

An andrer Stelle vergleicht er den Unterschied, der zwischen beiden Ernährungsweisen besteht, mit dem zwischen einem Schindanger und einem Garten. Nahe liegt uns das Bild des Schlachthauses auf der einen Seite, das des Fruchtgartens auf der andern. Dort Moder- und Blutgeruch, mörderisches Wüthen der Opferer, jammervolles Aechzen der Opfer, zuckende röchelnde Körper, Blutströme — Verlasset die Stätte der Angst und Qual und tretet hinaus in das Gefilde voll üppiger Fruchtspenden! Wie neu geboren, athmet ihr auf, in einer reinen, sanften und sonnigen Luft. Kein Wehgeschrei, sondern Jubel der Wesen, die sich des Daseins freuen; kein Schmerz, sondern Lust; die Opfer, derer ihr zur Nahrung bedürfet, bieten sich euch selber dar, lachend in Reife, duftig und erfrischend, und wenn ihr Hand daran leget, durchdringet euch das Gefühl des Glückes und das Gefühl der Dankbarkeit für die holden Gaben der Natur.

In solchem Eden soll die Gesellschaft der Menschen immerdar leben, sobald sie sich zur Wiedergeburt versteht. Diese Zukunft schildert Shelley, der herrliche Sänger der Humanität; er zeigt, wie nach der Abschaffung des Mordes und des unnatürlichen Mahles aller Schrecken, alle Leiden aus der Welt schwinden. Der Mensch hat sein schreckliches Vorrecht verloren und

stehet da als ein Gerechter unter Ebenbürtigen; Seligkeit und Aufklärung tagen über der Erde, Friede erfüllet den heiteren Geist und den Körper schmückt Gesundheit und Schönheit.

Die Gegner dieser Reform sind dieselben, welche schon gegen Pythagoras und die Neuplatoniker auftraten. Zuerst diejenigen, bei welchen der Hang zum Schlendrian, die Macht der Gewohnheit und des Beispiels jede andere Rücksicht überwiegt. „Sie würden — sagt Gleïzès — das Haupt mit Abscheu abwenden, wenn sie sähen, wieviel nur eine ihrer Mahlzeiten der Natur kostet, aber sie essen die Thiere in gleicher Weise, wie sie eine Bombe in eine belagerte Stadt schleudern, ohne das Unheil zu überlegen." — Dann die Bauchdenker, die sich ihren liebsten Lebensgenuss nicht schmälern lassen wollen; die zu vergleichen sind, mit dem Fische Onos, von welchem Aristoteles erzählt, er habe das Herz im Magen. In Bezug auf sie sagte Cato: „Es ist schwer mit Bäuchen zu reden, die keine Ohren haben." Diese hat auch Plutarch im Sinne, wenn er sagt: „Nicht leicht ist es, von der Angel des Fleischgenusses loszukommen, die tief in das Gelüste eingedrungen ist." — Es gehören auch zu den gefährlichsten Gegnern jene seltsamen Autoritäten, die eine so einflussreiche Stimme erlangt haben; jene Autoritäten, welche Richard Wagner die Affen nennt, die in der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntniss herumklettern. Endlich sind zu nennen, jene Gegner, welche mit Hohn und Verachtung um sich werfen und alles Erhabene niederzuziehen suchen; jene schlimmsten und zahlreichsten Widersacher, die sich keine Welt ohne Krieg und Jagd, ohne Schwelgerei und Blutvergiessen, ohne Tyrannei und Knechtschaft vorstellen mögen. „Sie begreifen diese Lehre nicht, schreibt Gleïzès, weil es ihnen an der natürlichen Rechtschaffenheit mangelt." So schreibt auch Seneca an Lucilius, der Verdacht gegen diejenigen, welche sich des Fleischgenusses enthielten und die Verfolgungen der kaiserlichen Regierung hätten ihn bewogen, die phythagorische Diät wieder aufzugeben. In unserer Zeit könnte also möglicher Weise das Bestreben, die Thiere vom Messer zu befreien, einen ähnlichen Hass erwecken, wie er in den nordamerikanischen Staaten denjenigen zutheil ward, welche der Sklavenbefreiung das Wort redeten.

Die Stimme der Reformatoren war auch in unseren Tagen nicht verhallt. In Deutschland, seit kurzem auch in der Schweiz, in Italien und in der Hauptstadt Frankreichs haben sich Anhänger des Systems vereinigt. Bedeutend an Zahl und an rüstiger Wirksamkeit breitete sich schon früher der englische Verein aus und sucht sogar jetzt auf die Agrikultur-Verhältnisse und ökonomischen Staatseinrichtungen einigen Einfluss zu gewinnen. Unter den Engländern befinden sich auch namhafte Aerzte und Physiologen, die sich diesem System günstig zuwenden. Bei allen diesen Vereinen aber wiegt das diätetische und sanitaire Interesse und das Nützlichkeits-Prinzip vor. Das humanitaire Prinzip ist von Wenigen aufgefasst, verstanden und gewürdigt worden. Auf die sittliche Hebung der Menschheit können jene Bestrebungen mithin nur einen mittelbaren Einfluss ausüben.

Unter den Koryphäen der Künste finden wir fast keinen Bekenner. Die letzte Stimme für diese erhabene Angelegenheit liess George Sand laut werden, aus voller Kraft und Zartheit des Frauenherzens, mit ihren schwungvollen Worten: „Ich habe Völker beobachtet, welche sich gänzlich des Thierfleischgenusses enthalten. Es wird ein grosser Fortschritt in der Entwickelung unserer Raçe sein, wenn wir Früchte-Esser werden, und die Fleisch-Esser von der Erde verschwinden. Alsdann wird die grosse allgemeine Verbrüderung zur Blüthe gelangen: das Kind wird, wie schon einst der junge Bacchus, wieder mit den Tigern spielen; der Elephant wird der Freund des Menschen sein; die Adler werden als befiedertes Gespann unsere Wagen hoch in die Lüfte tragen und der Walfisch wird der Bote des Meeres für unsere Sendungen. Was weiss ich? Alles, Alles wird möglich auf unserm Planeten, von dem Augenblicke an, wo wir die blutigen Fleischmahle und den Krieg unterdrücken."

Jetzt sehen wir Richard Wagner für die Regeneration der Menschheit eintreten, dem erhabensten Ziele zusteuern, geleitet von dem Kompass, der nicht vom richtigen Wege abweichen lässt. Dass seine ästhetische Bahn jenen Glaubensweg berührt, beweist, dass er erkannte, wie eng jenes System mit der Religion, mit allen Künsten und also auch mit der, welcher er sich gewidmet, verknüpft ist. Denn es wird umwallt von jenem Duft der Wohlgerüche, welcher die Nerven verfeinert, welcher Jonien durchwehete und welchen die ägyptischen Priester zu einer Schule der Moral machten. Mit diesem Duft steht die Harmonie in Verbindung, wodurch Orpheus die Menschen vom blutigen Mahle abwendig machte und zum Dolmetscher der Götter ward, als welchen ihn Horaz besingt und Virgil im 6. Buch der Aeneide. Auch Pythagoras stimmte seine Seele zur Lyra — wie Porphyr meldet —, indem er Choräle von Thales, auch homerische und hesiodische Lieder sang, um die Seele zu erheitern. „Am höchsten, sagt Jamblich, stellte er die Erziehung der Musik mittels Melodien und Rhythmus, wodurch man menschliche Leidenschaften heilt."

Nicht mit der Verzagtheit vieler, die sich vor dem Spotte fürchten, legt Richard Wagner sein Bekenntniss ab; denn wohl weiss er, dass im Gegentheil er spotten könnte und die Gegner niederschmettern mit jenem Blicke der Ueberlegenheit, mit welchem der Hindu den fleischessenden Parias und Shudras, den letzten der Sterblichen, begegnet. — So hat der Dichter-Komponist des *„Parsifal"* den goldenen Baum in Salvaterra gefunden, den Baum des Lebens, und die heilige Quelle. Noch in voller rüstiger, körperlicher und geistiger Kraft, sehen wir ihn aus einem neuen Quell der Verjüngung schöpfen und vernehmen den freudigen Zuruf: „Wohl uns, die wir den *Gefilden hoher Ahnen* uns zugewendet!"

Die Harmonik Richard Wagner's
an den Leitmotiven des Vorspieles zu „Tristan und Isolde"

erläutert von
Carl Mayrberger,
k. Professor der Musik.

Der Stand der Harmonik der Gegenwart ist ein wesentlich verschiedener von jenem der Vergangenheit. Richard Wagner hat der musikalischen Welt die Bahn vorgezeichnet, auf der sie nunmehr zu wandeln habe. Das 16. Jahrhundert kannte nur die Diatonik. Im 18. Jahrhundert standen schon Diatonik und Chromatik gleichberechtigt nebeneinander. Das 19. Jahrhundert neigte sich in seinem Beethoven, Schubert, Weber, Spohr schon mehr und mehr der Chromatik zu. Erst mit Richard Wagner beginnt eine ganz neue Aera. Dur und Moll vermischen sich, und die Diätonik weicht der Chromatik und Enharmonik.

Sollen wir aber den Meister nicht allein bewundern, und vielleicht unbewusst blos nachahmen, so müssen wir seine Musik studiren, um zur Kenntniss jener Ausdruckmittel zu gelangen, womit er im Stande ist, seine grossen Gedanken in so wunderbar harmonischem Colorit vor uns hinzuzaubern. Dass der heutige Standpunkt unserer Theorie dazu nur wenig ausreiche, ist unschwer einzusehen, wenn man weiss, dass der grösste Theil unserer neueren Theoretiker der Harmonielehre geradezu jede wissenschaftliche Begründung abspricht. Selbst die Wenigen unter ihnen, welche für die Fortschritte der neueren Musik eine regere Empfindung haben, bringen durch eine irrige Auffassung von M. Hauptmann's erweitertem Mollsystem, durch die mannigfachen Widersprüche in der Erklärung der sogenannten alterirten Akkorde, welche S. Sechter viel richtiger *Zwitterakkorde* nennt, und durch die viel zu oberflächliche und ungenügende Behandlung des chromatischen Lehrstoffes überhaupt, — mehr Dunkel in das harmonische Lehrsystem, als zur Zeit Mozart's und Beethoven's darin herrschte.

Von einer Bewältigung des chromatischen Lehrstoffes kann so lange keine Rede sein, bis nicht die Diatonik in Moll und deren modulatorischer Zusammenhang mit Dur dem Schüler in's klare Bewusstsein gekommen ist.

Es ist nicht hinreichend, die verschiedenen in der bisherigen Praxis vorkommenden Auflösungen der Dissonanzen dem Schüler zum Auswendiglernen vorzulegen; man muss auch ihre Regelrichtigkeit beweisen, und so den Schüler in den Stand setzen können, die direkten, die unterbrochenen und verschwiegenen Auflösungen zu verstehen, welch' Letztere in der ***harmonischen Ellipsis*** ihre Begründung finden.

Es muss ferner bei der Behandlung des chromatischen Lehrstoffes gezeigt werden, dass und wie auf die Verwandtschaft der Tonarten die Richtigkeit der Chromatik zurückzuführen sei, — dass es ausser der harmonischen noch

eine melodische Chromatik gebe, und dass Beide, wie uns R. Wagner beinahe auf jeder Seite seiner Partituren zeigt, auch recht gut nebeneinander bestehen können.

Es muss der Diatonik in Dur, sowie jener in Moll, gleichmässige und erschöpfende Berücksichtigung zu Theil werden, da die Chromatik nur in der Verbindung beider wurzelt, und ohne deren vollständige Kenntniss die Chromatik immer unverständlich bleiben wird.

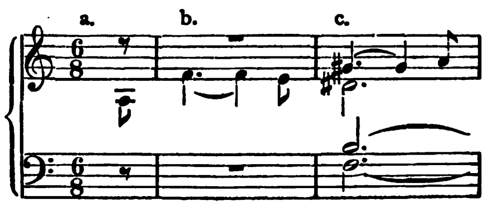
Man muss endlich einmal mit der, in den Lehrbüchern der neuesten Zeit vorherrschenden Ansicht, als könnte zur Harmonisirung der Molltonart nur die sogenannte harmonische und nicht auch die melodische Skala verwendet werden, ferner, als gehörte die chromatische Skala keiner bestimmten Tonart an, während es doch in Wirklichkeit ebensoviele chromatische als diatonische Skalen gibt — gründlich aufgeräumt werden.

Doch genug von der theoretischen Misere der Gegenwart. Die Aufgabe der von mir unternommenen Studien sollte es nur sein, die Musik R. Wagner's nach wissenschaftlichen Grundsätzen zu analysiren, an geeigneter Stelle auf manche bisher irrige Erklärungsweise aufmerksam zu machen, und so die Musik der Gegenwart dem Verständnisse der Musiker näher zu bringen. Und so übergebe ich zunächst eine solche Studie über das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ denselben mit dem Bewusstsein der guten Sache damit nützen, und in der Hoffnung, die Schule unserer Zeit von so mancher Unwahrheit ihrer Behauptungen und Lehrsätze vielleicht überzeugen zu können.*)

---

1. Tristan's Leidensmotiv. 2. Isolde's Sehnsuchtsmotiv.

(Part. S. 3.)
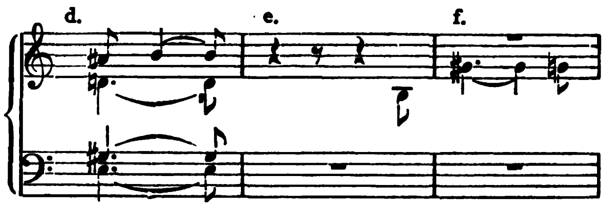


Fundamente oder	A.	D.	H.
Stufen in a-moll	1.	4.	2.
„ „ e-moll/dur			5.

*) Die Bezeichnungen der Leitmotive in diesem Vorspiele sind dem Werke von Hans von Wolzogen (Richard Wagner's „Tristan und Isolde“, ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik, Leipzig. L. Senf.) entnommen. — Die Harmonisirung derselben wurde aus der von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel bereitwilligst zur Verfügung gestellten Partitur vom Verfasser für Klavier ausgezogen.
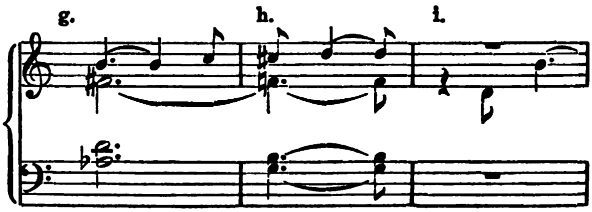
ad Takt c. Der Anfangsakkord ist ein *Zwitterakkord*, dessen Ton f aus a-moll und dessen Ton dis aus e-moll stammt.*)

Das gis, womit das 2. Motiv beginnt, ist die untere Wechselnote von a und diatonisch aus a-moll entnommen.



Fundamente oder	E.	H.	E.	A.
Stufen in a-moll	5.	2.	5.	1.
„ „ e-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	1.		in d-moll	5.

ad Takt d. Das ais ist die untere Wechselnote von h, und gehört der melodischen Chromatik an, zum Unterschiede von der harmonischen.
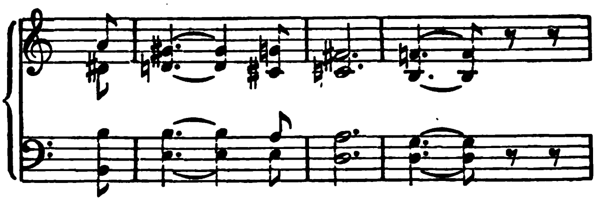


Fundamente oder	D.	G.
Stufen in a-moll	4.	
„ „ c-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	2.	5.
„ „ g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	5.	1.

ad Takt g. Das h der Oberstimme ist die freie untere Wechselnote von c, die ganze Gestaltung ein Zwitterakkord, und zwar: das fis von g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, das as von c-moll chromatisch entlehnt.

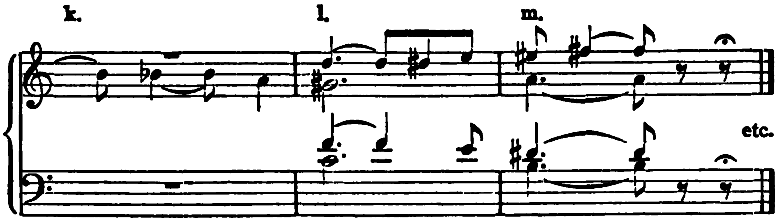
ad Takt h. Das cis ist die untere Wechselnote von d und ebenfalls melodische Chromatik.

Die Takte e, f, g, h können als unmittelbare Folge von Dominantseptimenharmonieen aufgefasst werden, z. B.

*) Unter Zwitterakkord versteht der Verfasser dasselbe, was man früher unter *alterirten Akkorden* und jetzt unter Akkorden des erweiterten Mollsystems versteht. Dass die erstere Benennung die zutreffendere sei, geht daraus hervor, dass ein solcher Akkord rein weder der einen noch der anderen Tonart angehört, daher wirklich etwas Zwitterhaftes an sich hat.



k. l. m.



Fundamente oder	A.	(Fis)	H.
Stufen in a-moll	1.		
„ „ e-moll	4.	(2.)	5.
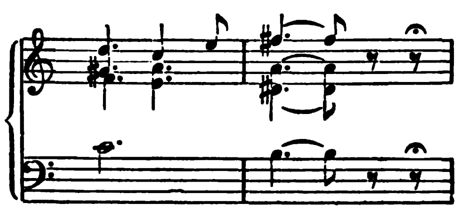
ad l. d ist der freie Vorhalt der Undezime, der, um hinaufgehen zu können, den melodisch chromatischen Durchgang nach dis macht.

gis ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime, der auf dem im Geiste gedachten Fundamente fis zur None wird und sich später in die Dominant-Septime des Fundamentes H auflöst.

f ist der Vorhalt der Tredezime, der sich regelrecht auflöst.

ad m. eis der Oberstimme ist die melodisch chromatische untere Wechselnote von fis.

ad l und m. Diese zwei letzten, für den Laien etwas komplizirten Takte, können auf folgende einfache harmonische Gestaltung zurückgeführt werden:



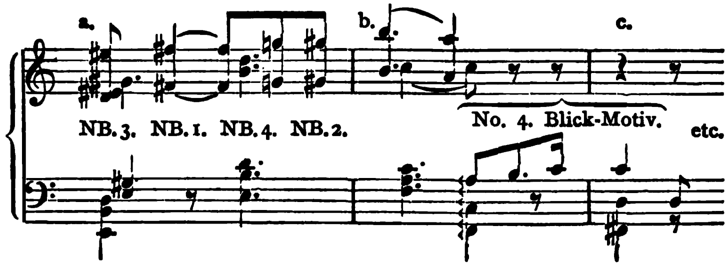
Fund.: A. (Fis) H.

Wenn auch ein neuerer Theorielehrer Cyrill Kistler, dem neben vielen Vorzügen das unbestrittene Verdienst nicht abgesprochen werden soll, die Beispiele für seine *Harmonielehre* (Chemnitz 1880 bei E. Schmeitzner) grösstentheils aus des Meisters für die Musik der Neuzeit so hochbedeutungsvollen Tonwerken entnommen zu haben, — die Akkordbildungen des 2. und 6. Taktes (c und g) als verminderte Septimenharmonien mit weichen Dreiklängen auf

der VII. Stufe von a-moll beziehungsweise von c-moll erklärt, so ersieht man doch aus obiger, gewiss natürlicher Fundamentalfolge und aus dem gar nicht zu übersehenden melodischen Charakter der Wechselnoten gis und h in der Oberstimme dieser beiden Takte, die alleinige Richtigkeit unserer Analysirung. — Dass es in unserer Musik keine verminderten Septakkorde mit weichem Dreiklange giebt noch geben könne, soll in einem separaten Aufsatze bewiesen werden; es beruht die Annahme solcher Akkordbildungen nur auf einer falschen Auffassung des erweiterten Mollsystems. Dass es aber ferner auch nicht nöthig ist, an die Existenz solcher Akkorde nur zu glauben, beweiset des Verfassers obige gewiss allgemeinverständliche Erklärungsweise.

Motiv Nr. 3. Tristanmotiv.

(Part. S. 3.)



Die Fortsetzung siehe bei Motiv Nr. 5.
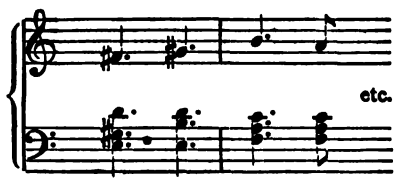
Fundamente	E.	E.	(C.)*)	F.	F.	D.
in a-moll	5.	5.	(3.)*)	6.	6.	4.
				in G-dur		5.

ad a. (NB. 1 und 2.) Das fis ist die untere diatonische Wechselnote des Leittones gis, während (NB. 3 und 4) eis und g den melodisch chromatischen Durchgang zu fis und gis bilden.

ad b und c. Diese beiden Takte bedürfen in harmonischer Beziehung keiner Erklärung.

Das h in der Oberstimme des 2. Taktes ist der freie Vorhalt des Fundamentes f.

Wenn man die ersten beiden Takte in einfach harmonischer Gestaltung hinstellt, so erklärt sich noch deutlicher die Richtigkeit der obigen Analysirung:

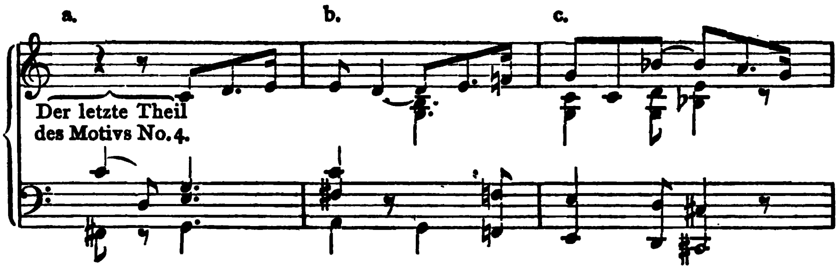


(Die Fundamente oder Stufen wie oben.)

*) Wenn ein Fundament in der Klammer sich befindet, so bedeutet die Klammer so viel, dass man sich das eingeklammerte Fundament im Geiste denken muss, um eine gute Beziehung zweier stufenweise aufeinander folgender Fundamente herzustellen.

Nr. 5. Fortbildung des Sehnsuchts- (Haupt-) Motivs.

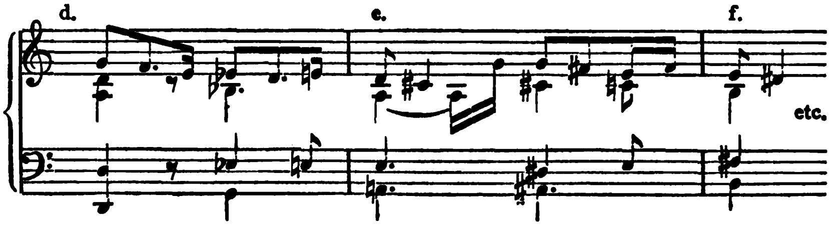
(Part. S. 3.)



Fundam. od.	D.	D.	D.	G.	C.	A.
Stufen in G-dur.	5.	5.	5.	1.		
in C-dur				5.	1.	
in d-moll					7.	5.

Die drei aufeinanderfolgenden Fundamente zeigen die Akkordverbindung im Durchgange.

ad b und c. Diese beiden Takte erklären sich von selbst durch die untergesetzten Fundamente und Tonarten. Letztere insbesondere zeigen das Ineinandergreifen der Verwandtschaft.



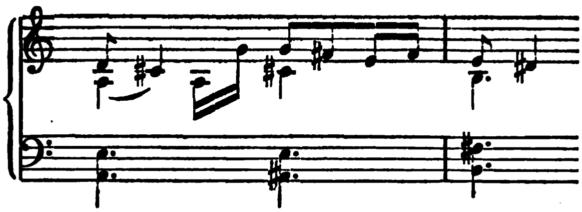
Stufen in G-dur	D.	G.	(E.)	A.	Fis.	Zwitterakkord aus e- u. h-moll.	H.
in d-moll	1.	4.	(2.)	5.			
in e-moll				4.	2.		5.
„ h-moll/dur					5.		1.

ad d. Das g der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime des Fundamentes D, das es Vorhalt der Tredezime des Fundamentes G, chromatisch aus g-moll genommen.

ad e. Das d der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime des Fundamentes A, das dis des Tenor ist melodische Chromatik, und als untere Wechselnote von e aus e-moll entnommen, woher auch harmonisch-chromatisch das letzte c des Alt stammt. Das dis des Tenor ist melodisch-chromatische Umspielung des e.

ad f. das e der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime auf dem Fundamente H.

Die harmonische einfache Gestaltung der letzten 2 Takte (e und f) beweist die Richtigkeit obiger Erklärung und zwar:

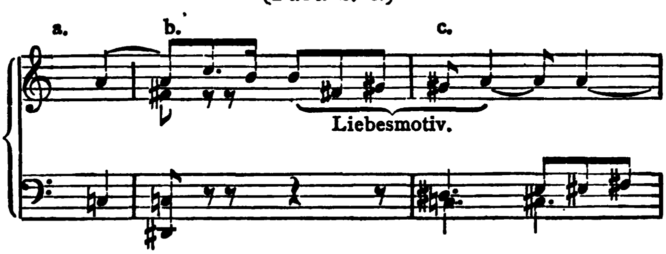


(Die Fundamente wie oben.)

Aus der Harmonisirung des vorletzten Taktes (e), und unzähligen anderen ähnlichen Gebilden R. Wagner's, ersieht man, welche Kraft und charakteristische Bedeutung der Meister durch die Verbindung der *melodischen* Chromatik mit der harmonischen für seine polyphone Stimmführung gewinnt, wenn es sich darum handelt, ein Leitmotiv oder Theile desselben bestimmt hervortreten zu lassen, was dem Schüler sogleich klar wird, wenn er das Original mit der einfachen harmonischen Gestaltung vergleicht.
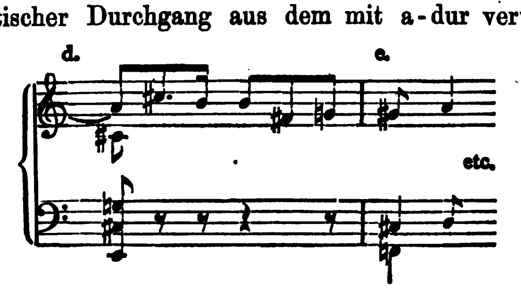
Nr. 6. Weitere Fortbildung des Sehnsuchtsmotivs.

(Part. S. 6.)



Fundamente	A.	Dis.	H.	E.	A.	A.
in a-moll	1.					
„ e-moll	4.	7.	5.			
in a-moll			2.	5.	1.	
in a-dur.						1.

ad c. gis ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime, dis der hinaufgehenden Undezime; das eis im Tenor ist *melodisch*-chromatischer Durchgang aus dem mit a-dur verwandten fis-moll.
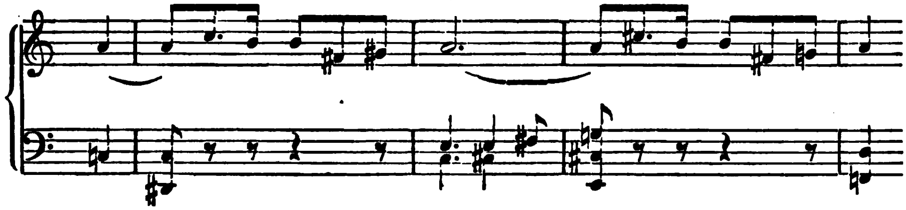


Fundamente	A.	D.
in D-dur	5.	
in d-moll		1.

ad d. Hier ist das fis untere Wechselnote der Dominantseptime g, mit dem hierauf folgenden Moll-Schlusse.

ad e. Das gis ist *melodisch*-chromatische Wechselnote aus dem mit d-moll verwandten a-moll, das cis im Tenor ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime des Fundamentes D.
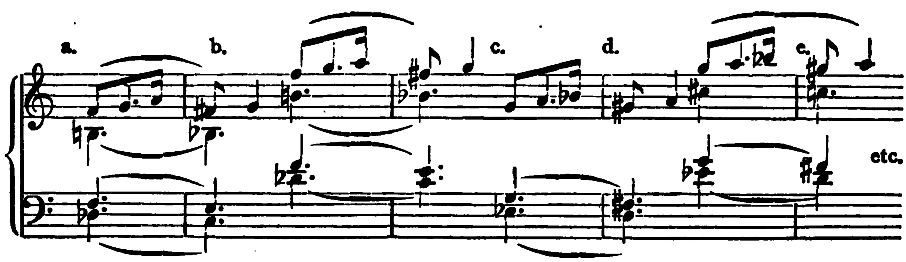
Die Fundamente allein schon und deren beigefügte Stellen in den bezüglichen verwandten Tonarten, erklären hinreichend die Chromatik unseres neuen, mit Richard Wagner erst beginnenden Musik-Systems, bei dem die Diatonik in der Chromatik aufgegangen ist; was aus der folgenden einfachen harmonischen Gestaltung noch deutlicher zu ersehen ist:



(Die Fundamente wie oben.)

Nr. 7. Umkehrung des 3., des Tristan-Motivs.

(Part. S. 5.)



Fund.	H.	(G.)	C.	(F.)	H.	(G.)	C.	Cis.	(A.)	D.	(G.)	Cis.	(A.)	D.
in c-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	7.	(5.)	1.	(4.)	7.	(5.)	1.							
in f-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$		(2.)	5.	(1.)		(2.)	5.							
in d-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$								7.	(5.)	1.	(4.)	7.	(5.)	1.
in g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$									(2.)	5.	(1.)		(2.)	5.

ad a. Der erste Akkord über dem Basse des ist ein Zwitterakkord, in welchem das h des Tenor nach c-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, des hingegen nach f-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ hinweiset.

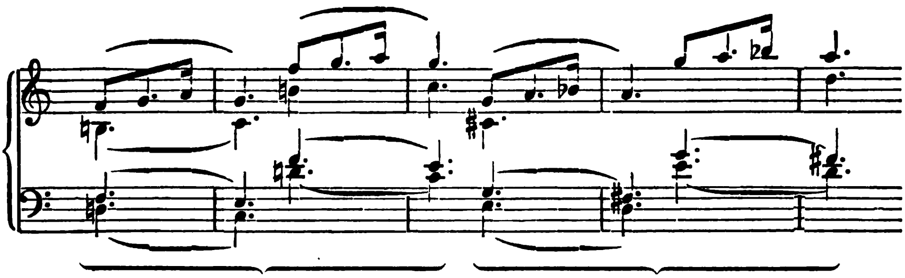
ad b. Das fis des Sopran ist die melodisch-chromatische untere Wechselnote von g.

Der 2. Theil des Taktes *b* und der 1. Theil des Taktes *c* ist eine genaue Wiederholung des Vorhergegangenen, mit der gleichen Erklärung.

ad c. Die Gestaltung über dem Basse es ist ein Zwitterakkord, in welchem das cis auf d-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, es hingegen auf g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ hinweist.

ad d. Das gis des Sopran ist die melodisch-chromatische untere Wechselnote von a. Hierauf folgt eine Wiederholung des Letztvorhergegangenen mit der gleichen Erklärung.

Obwohl die Erklärung obiger Takte zum Verständnisse der reichen Chromatik derselben schon hinreicht, so folgt hier dennoch die einfache harmonische Gestaltung, weil dem Laien die komplizirte Chromatik nur durch die Zurückführung auf die einfache Diatonik leicht verständlich gemacht wird, und zwar:
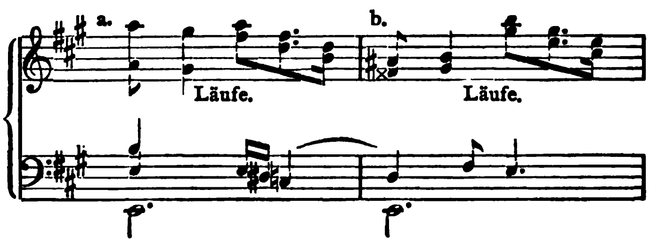


rein C-dur. **rein d-moll geschlossen in D-dur.**

(Die Fundamente wie oben.)

Nr. 8. Motiv des Todestrotzes

(siehe Part. S. 7)

jedoch ohne die 32tel Läufe, welche dieses Motiv zwar energisch einführen, aber als Durchgänge mit der Harmonik in dieser Analyse nichts zu schaffen haben.



Fundamente in a-dur — a.: E. 5. — b.: E. 5.

ad a. Das a am Anfange des Taktes ist freier Vorhalt der Undezime.

Das a und fis, freier Vorhalt der Undezime und None.
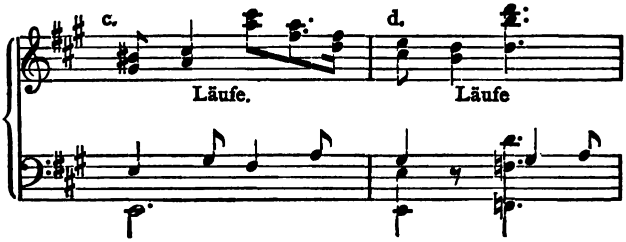
Das fis und d, freier Vorhalt der None und Dominantseptime.

Das d und h, Dominantseptime und Quinte.

Das 16tel dis im Basssystem ist melodisch-chromatischer Durchgang aus e-dur entlehnt.

ad b. fisis und ais der beiden Oberstimmen sind die melodisch-chromatischen unteren Wechselnoten von gis und h.

Das letzte cis ist gleichsam Antizipation des im nächsten Takte folgenden Tredezimen-Vorhalts.
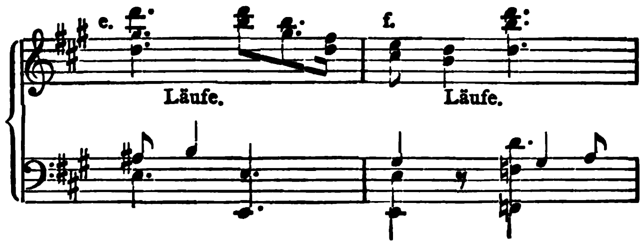


Fundamente	E.	E.	E.
in a-dur	5.	5.	
	in a-moll		5.

ad c. his und gis sind die melodisch-chromatischen unteren Wechselnoten von cis und a.
cis und a ist Vorhalt der Tredezime und Undezime.
a und fis ist Vorhalt der Undezime und None.
fis und d ist Vorhalt der None mit der Dominantseptime.

Das fis und a im Basssystem müssen als obere und untere Wechselnoten des späteren gis angesehen werden.

ad d. Das cis des Alts ist Vorhalt der Tredezime. Das f des Basses im zweiten Theile des Taktes ist die aus a-moll stammende harmonische Umspielung des Basses e, während a durchgangsweise später zum h, der Quinte des Basses führt.



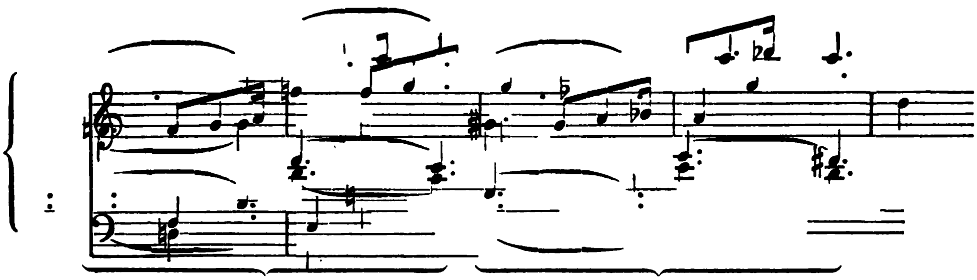
Fundamente E. E. E. E.

Der 2. Theil des Taktes *b* und der 1. Theil des Taktes *c* ist eine genaue Wiederholung des Vorhergegangenen, mit der gleichen Erklärung.

ad c. Die Gestaltung über dem Basse es ist ein Zwitterakkord, in welchem das cis auf d-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, es hingegen auf g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ hinweist.

ad d. Das gis des Sopran ist die melodisch-chromatische untere Wechselnote von a. Hierauf folgt eine Wiederholung des Letztvorhergegangenen mit der gleichen Erklärung.

Obwohl die Erklärung obiger Takte zum Verständnisse der reichen Chro-ik derselben schon hinreicht, so folgt hier dennoch die einfache harmo-he Gestaltung, weil dem Laien die komplizirte Chromatik nur durch die ickführung auf die einfache Diatonik leicht verständlich gemacht wird, zwar:
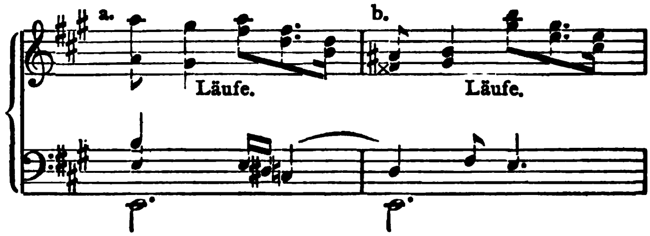


(Die Fundamente wie oben.)

Nr. 8. Motiv des Todestrotzes

(siehe Part. S. 7)

jedoch ohne die 32tel Läufe, welche dieses Motiv zwar energisch einführen, aber als Durchgänge mit der Harmonik in dieser Analyse nichts zu schaffen haben.



Fundamente in a-dur	E. 5.	E. 5.

ad a. Das a am Anfange des Taktes ist freier Vorhalt der Undezime.

Unter den Koryphäen der Künste finden wir fast keinen Bekenner. Die letzte Stimme für diese erhabene Angelegenheit liess George Sand laut werden, aus voller Kraft und Zartheit des Frauenherzens, mit ihren schwungvollen Worten: „Ich habe Völker beobachtet, welche sich gänzlich des Thierfleischgenusses enthalten. Es wird ein grosser Fortschritt in der Entwickelung unserer Raçe sein, wenn wir Früchte-Esser werden, und die Fleisch-Esser von der Erde verschwinden. Alsdann wird die grosse allgemeine Verbrüderung zur Blüthe gelangen: das Kind wird, wie schon einst der junge Bacchus, wieder mit den Tigern spielen; der Elephant wird der Freund des Menschen sein; die Adler werden als befiedertes Gespann unsere Wagen hoch in die Lüfte tragen und der Walfisch wird der Bote des Meeres für unsere Sendungen. Was weiss ich? Alles, Alles wird möglich auf unserm Planeten, von dem Augenblicke an, wo wir die blutigen Fleischmahle und den Krieg unterdrücken."

Jetzt sehen wir Richard Wagner für die Regeneration der Menschheit eintreten, dem erhabensten Ziele zusteuern, geleitet von dem Kompass, der nicht vom richtigen Wege abweichen lässt. Dass seine ästhetische Bahn jenen Glaubensweg berührt, beweist, dass er erkannte, wie eng jenes System mit der Religion, mit allen Künsten und also auch mit der, welcher er sich gewidmet, verknüpft ist. Denn es wird umwallt von jenem Duft der Wohlgerüche, welcher die Nerven verfeinert, welcher Jonien durchwehete und welchen die ägyptischen Priester zu einer Schule der Moral machten. Mit diesem Duft steht die Harmonie in Verbindung, wodurch Orpheus die Menschen vom blutigen Mahle abwendig machte und zum Dolmetscher der Götter ward, als welchen ihn Horaz besingt und Virgil im 6. Buch der Aeneide. Auch Pythagoras stimmte seine Seele zur Lyra — wie Porphyr meldet —, indem er Choräle von Thales, auch homerische und hesiodische Lieder sang, um die Seele zu erheitern. „Am höchsten, sagt Jamblich, stellte er die Erziehung der Musik mittels Melodien und Rhythmus, wodurch man menschliche Leidenschaften heilt."

Nicht mit der Verzagtheit vieler, die sich vor dem Spotte fürchten, legt Richard Wagner sein Bekenntniss ab; denn wohl weiss er, dass im Gegentheil er spotten könnte und die Gegner niederschmettern mit jenem Blicke der Ueberlegenheit, mit welchem der Hindu den fleischessenden Parias und Shudras, den letzten der Sterblichen, begegnet. — So hat der Dichter-Komponist des *„Parsifal"* den goldenen Baum in Salvaterra gefunden, den Baum des Lebens, und die heilige Quelle. Noch in voller rüstiger, körperlicher und geistiger Kraft, sehen wir ihn aus einem neuen Quell der Verjüngung schöpfen und vernehmen den freudigen Zuruf: „Wohl uns, die wir den *Gefilden hoher Ahnen* uns zugewendet!"

Die Harmonik Richard Wagner's

an den Leitmotiven des Vorspieles zu „Tristan und Isolde"

erläutert von

Carl Mayrberger,

k. Professor der Musik.

Der Stand der Harmonik der Gegenwart ist ein wesentlich verschiedener von jenem der Vergangenheit. Richard Wagner hat der musikalischen Welt die Bahn vorgezeichnet, auf der sie nunmehr zu wandeln habe. Das 16. Jahrhundert kannte nur die Diatonik. Im 18. Jahrhundert standen schon Diatonik und Chromatik gleichberechtigt nebeneinander. Das 19. Jahrhundert neigte sich in seinem Beethoven, Schubert, Weber, Spohr schon mehr und mehr der Chromatik zu. Erst mit Richard Wagner beginnt eine ganz neue Aera. Dur und Moll vermischen sich, und die Diàtonik weicht der Chromatik und Enharmonik.

Sollen wir aber den Meister nicht allein bewundern, und vielleicht unbewusst blos nachahmen, so müssen wir seine Musik studiren, um zur Kenntniss jener Ausdruckmittel zu gelangen, womit er im Stande ist, seine grossen Gedanken in so wunderbar harmonischem Colorit vor uns hinzuzaubern. Dass der heutige Standpunkt unserer Theorie dazu nur wenig ausreiche, ist unschwer einzusehen, wenn man weiss, dass der grösste Theil unserer neueren Theoretiker der Harmonielehre geradezu jede wissenschaftliche Begründung abspricht. Selbst die Wenigen unter ihnen, welche für die Fortschritte der neueren Musik eine regere Empfindung haben, bringen durch eine irrige Auffassung von M. Hauptmann's erweitertem Mollsystem, durch die mannigfachen Widersprüche in der Erklärung der sogenannten alterirten Akkorde, welche S. Sechter viel richtiger *Zwitterakkorde* nennt, und durch die viel zu oberflächliche und ungenügende Behandlung des chromatischen Lehrstoffes überhaupt, — mehr Dunkel in das harmonische Lehrsystem, als zur Zeit Mozart's und Beethoven's darin herrschte.

Von einer Bewältigung des chromatischen Lehrstoffes kann so lange keine Rede sein, bis nicht die Diatonik in Moll und deren modulatorischer Zusammenhang mit Dur dem Schüler in's klare Bewusstsein gekommen ist.

Es ist nicht hinreichend, die verschiedenen in der bisherigen Praxis vorkommenden Auflösungen der Dissonanzen dem Schüler zum Auswendiglernen vorzulegen; man muss auch ihre Regelrichtigkeit beweisen, und so den Schüler in den Stand setzen können, die direkten, die unterbrochenen und verschwiegenen Auflösungen zu verstehen, welch' Letztere in der ***harmonischen Ellipsis*** ihre Begründung finden.

Es muss ferner bei der Behandlung des chromatischen Lehrstoffes gezeigt werden, dass und wie auf die Verwandtschaft der Tonarten die Richtigkeit der Chromatik zurückzuführen sei, — dass es ausser der harmonischen noch

eine melodische Chromatik gebe, und dass Beide, wie uns R. Wagner beinahe auf jeder Seite seiner Partituren zeigt, auch recht gut nebeneinander bestehen können.

Es muss der Diatonik in Dur, sowie jener in Moll, gleichmässige und erschöpfende Berücksichtigung zu Theil werden, da die Chromatik nur in der Verbindung beider wurzelt, und ohne deren vollständige Kenntniss die Chromatik immer unverständlich bleiben wird.

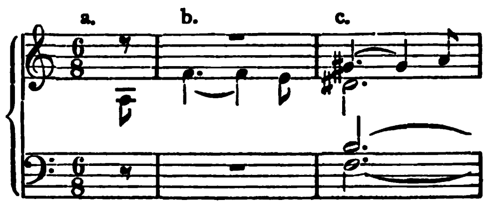
Man muss endlich einmal mit der, in den Lehrbüchern der neuesten Zeit vorherrschenden Ansicht, als könnte zur Harmonisirung der Molltonart nur die sogenannte harmonische und nicht auch die melodische Skala verwendet werden, ferner, als gehörte die chromatische Skala keiner bestimmten Tonart an, während es doch in Wirklichkeit ebensoviele chromatische als diatonische Skalen gibt — gründlich aufgeräumt werden.

Doch genug von der theoretischen Misere der Gegenwart. Die Aufgabe der von mir unternommenen Studien sollte es nur sein, die Musik R. Wagner's nach wissenschaftlichen Grundsätzen zu analysiren, an geeigneter Stelle auf manche bisher irrige Erklärungsweise aufmerksam zu machen, und so die Musik der Gegenwart dem Verständnisse der Musiker näher zu bringen. Und so übergebe ich zunächst eine solche Studie über das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" denselben mit dem Bewusstsein der guten Sache damit nützen, und in der Hoffnung, die Schule unserer Zeit von so mancher Unwahrheit ihrer Behauptungen und Lehrsätze vielleicht überzeugen zu können.*)

---

1. Tristan's Leidensmotiv. 2. Isolde's Sehnsuchtsmotiv.

(Part. S. 3.)
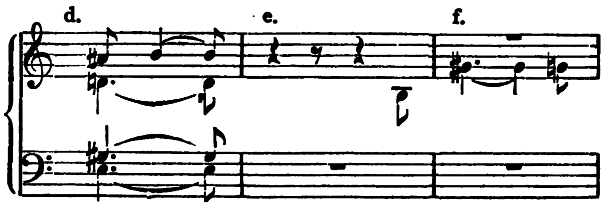


Fundamente oder	A.	D.	H.
Stufen in a-moll	1.	4.	2.
„ „ e-moll/dur			5.

*) Die Bezeichnungen der Leitmotive in diesem Vorspiele sind dem Werke von Hans von Wolzogen (Richard Wagner's „Tristan und Isolde", ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik, Leipzig. L. Senf.) entnommen. — Die Harmonisirung derselben wurde aus der von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel bereitwilligst zur Verfügung gestellten Partitur vom Verfasser für Klavier ausgezogen.
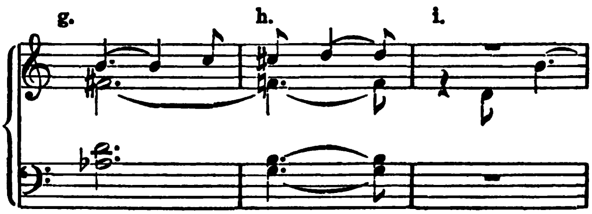
ad Takt c. Der Anfangsakkord ist ein *Zwitterakkord*, dessen Ton f aus a-moll und dessen Ton dis aus e-moll stammt.*)

Das gis, womit das 2. Motiv beginnt, ist die untere Wechselnote von a und diatonisch aus a-moll entnommen.



Fundamente oder	E.	H.	E.	A.
Stufen in a-moll	5.	2.	5.	1.
„ „ e-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	1.		in d-moll	5.

ad Takt d. Das ais ist die untere Wechselnote von h, und gehört der melodischen Chromatik an, zum Unterschiede von der harmonischen.



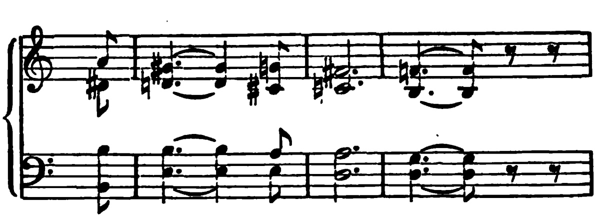
Fundamente oder	D.	G.
Stufen in a-moll	4.	
„ „ c-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	2.	5.
„ „ g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	5.	1.

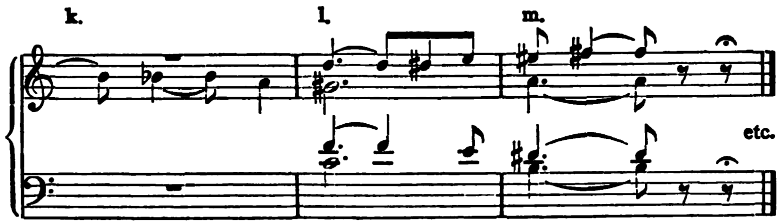
ad Takt g. Das h der Oberstimme ist die freie untere Wechselnote von c, die ganze Gestaltung ein Zwitterakkord, und zwar: das fis von g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, das as von c-moll chromatisch entlehnt.

ad Takt h. Das cis ist die untere Wechselnote von d und ebenfalls melodische Chromatik.

Die Takte e, f, g, h können als unmittelbare Folge von Dominantseptimenharmonieen aufgefasst werden, z. B.

*) Unter Zwitterakkord versteht der Verfasser dasselbe, was man früher unter *alterirten Akkorden* und jetzt unter Akkorden des erweiterten Mollsystems versteht. Dass die erstere Benennung die zutreffendere sei, geht daraus hervor, dass ein solcher Akkord rein weder der einen noch der anderen Tonart angehört, daher wirklich etwas Zwitterhaftes an sich hat.





Fundamente oder	A.	(Fis)	H.
Stufen in a-moll	1.		
„ „ e-moll	4.	(2.)	5.
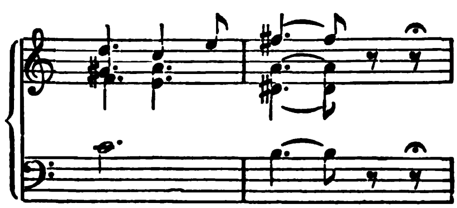
ad l. d ist der freie Vorhalt der Undezime, der, um hinaufgehen zu können, den melodisch chromatischen Durchgang nach dis macht.

gis ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime, der auf dem im Geiste gedachten Fundamente fis zur None wird und sich später in die Dominant-Septime des Fundamentes H auflöst.

f ist der Vorhalt der Tredezime, der sich regelrecht auflöst.

ad m. eis der Oberstimme ist die melodisch chromatische untere Wechselnote von fis.

ad l und m. Diese zwei letzten, für den Laien etwas komplizirten Takte, können auf folgende einfache harmonische Gestaltung zurückgeführt werden:



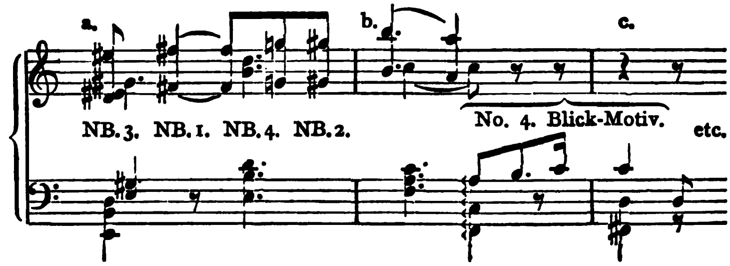
Fund.: A. (Fis) H.

Wenn auch ein neuerer Theorielehrer Cyrill Kistler, dem neben vielen Vorzügen das unbestrittene Verdienst nicht abgesprochen werden soll, die Beispiele für seine *Harmonielehre* (Chemnitz 1880 bei E. Schmeitzner) grösstentheils aus des Meisters für die Musik der Neuzeit so hochbedeutungsvollen Tonwerken entnommen zu haben, — die Akkordbildungen des 2. und 6. Taktes (c und g) als verminderte Septimenharmonien mit weichen Dreiklängen auf

der VII. Stufe von a-moll beziehungsweise von c-moll erklärt, so ersieht man doch aus obiger, gewiss natürlicher Fundamentalfolge und aus dem gar nicht zu übersehenden melodischen Charakter der Wechselnoten gis und h in der Oberstimme dieser beiden Takte, die alleinige Richtigkeit unserer Analysirung. — Dass es in unserer Musik keine verminderten Septakkorde mit weichem Dreiklange giebt noch geben könne, soll in einem separaten Aufsatze bewiesen werden; es beruht die Annahme solcher Akkordbildungen nur auf einer falschen Auffassung des erweiterten Mollsystems. Dass es aber ferner auch nicht nöthig ist, an die Existenz solcher Akkorde nur zu glauben, beweiset des Verfassers obige gewiss allgemeinverständliche Erklärungsweise.

Motiv Nr. 3. Tristanmotiv.

(Part. S. 3.)



Die Fortsetzung siehe bei Motiv Nr. 5.

Fundamente	E.	E.	(C.)*)	F.	F.	D.
in a-moll	5.	5.	(3.)*)	6.	6.	4.
				in G-dur		5.

ad a. (NB. 1 und 2.) Das fis ist die untere diatonische Wechselnote des Leittones gis, während (NB. 3 und 4) eis und g den melodisch chromatischen Durchgang zu fis und gis bilden.

ad b und c. Diese beiden Takte bedürfen in harmonischer Beziehung keiner Erklärung.

Das h in der Oberstimme des 2. Taktes ist der freie Vorhalt des Fundamentes f.

Wenn man die ersten beiden Takte in einfach harmonischer Gestaltung hinstellt, so erklärt sich noch deutlicher die Richtigkeit der obigen Analysirung:

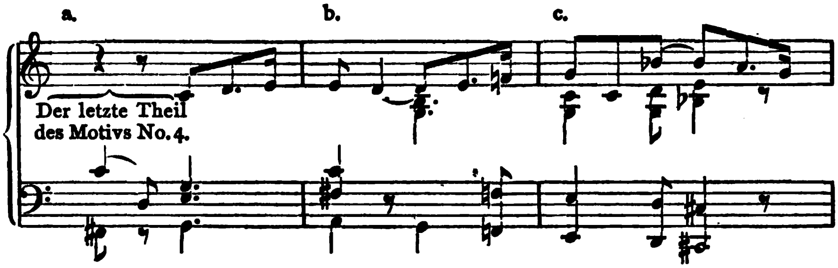


(Die Fundamente oder Stufen wie oben.)

*) Wenn ein Fundament in der Klammer sich befindet, so bedeutet die Klammer so viel, dass man sich das eingeklammerte Fundament im Geiste denken muss, um eine gute Beziehung zweier stufenweise aufeinander folgender Fundamente herzustellen.

Nr. 5. Fortbildung des Sehnsuchts- (Haupt-) Motivs.

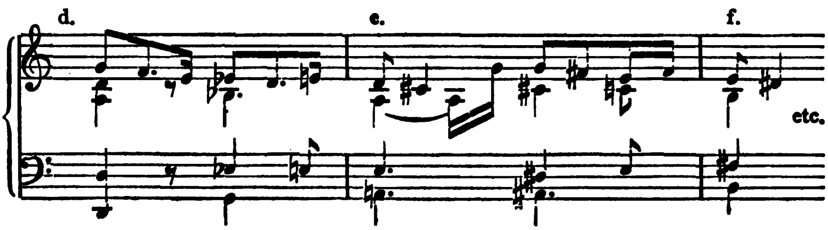
(Part. S. 3.)



Fundam. od. Stufen in G-dur.	D.	D.	D.	G.	C.	A.
	5.	5.	5.	1.		
in C-dur				5.	1.	
in d-moll					7.	5.

Die drei aufeinanderfolgenden Fundamente zeigen die Akkordverbindung im Durchgange.

ad b und c. Diese beiden Takte erklären sich von selbst durch die untergesetzten Fundamente und Tonarten. Letztere insbesondere zeigen das Ineinandergreifen der Verwandtschaft.



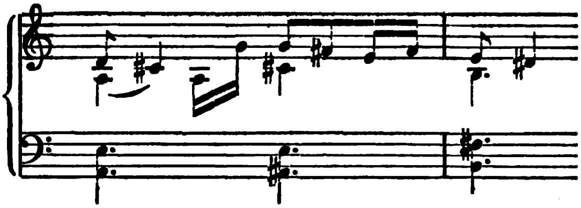
Stufen in G-dur	D.	G.	(E.)	A.	Fis.	Zwitterakkord aus e- u. h-moll.	H.
in d-moll	1.	4.	(2.)	5.			
in e-moll				4.	2.		5.
„ h-moll/dur					5.		1.

ad d. Das g der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime des Fundamentes D, das es Vorhalt der Tredezime des Fundamentes G, chromatisch aus g-moll genommen.

ad e. Das d der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime des Fundamentes A, das dis des Tenor ist melodische Chromatik, und als untere Wechselnote von e aus e-moll entnommen, woher auch harmonisch-chromatisch das letzte c des Alt stammt. Das dis des Tenor ist melodisch-chromatische Umspielung des e.

ad f. das e der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime auf dem Fundamente H.

Die harmonische einfache Gestaltung der letzten 2 Takte (e und f) beweist die Richtigkeit obiger Erklärung und zwar:
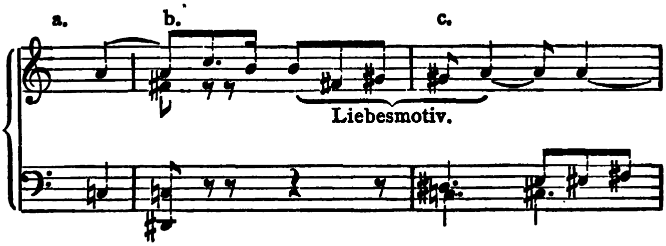


(Die Fundamente wie oben.)

Aus der Harmonisirung des vorletzten Taktes (e), und unzähligen anderen ähnlichen Gebilden R. Wagner's, ersieht man, welche Kraft und charakteristische Bedeutung der Meister durch die Verbindung der *melodischen* Chromatik mit der harmonischen für seine polyphone Stimmführung gewinnt, wenn es sich darum handelt, ein Leitmotiv oder Theile desselben bestimmt hervortreten zu lassen, was dem Schüler sogleich klar wird, wenn er das Original mit der einfachen harmonischen Gestaltung vergleicht.

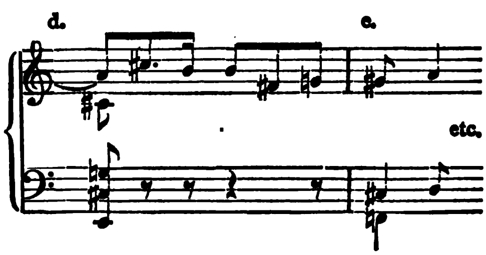
Nr. 6. Weitere Fortbildung des Sehnsuchtsmotivs.

(Part. S. 6.)



Fundamente	A.	Dis.	H.	E.	A.	A.
in a-moll	1.					
„ e-moll	4.	7.	5.			
in a-moll			2.	5.	1.	
					in a-dur.	1.

ad c. gis ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime, dis der hinaufgehenden Undezime; das eis im Tenor ist *melodisch*-chromatischer Durchgang aus dem mit a-dur verwandten fis-moll.
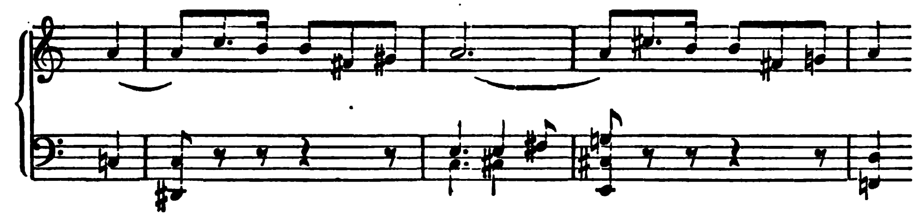


Fundamente	A.	D.
in D-dur	5.	
in d-moll		1.

ad d. Hier ist das fis untere Wechselnote der Dominantseptime g, mit dem hierauf folgenden Moll-Schlusse.

ad e. Das gis ist *melodisch*-chromatische Wechselnote aus dem mit d-moll verwandten a-moll, das cis im Tenor ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime des Fundamentes D.

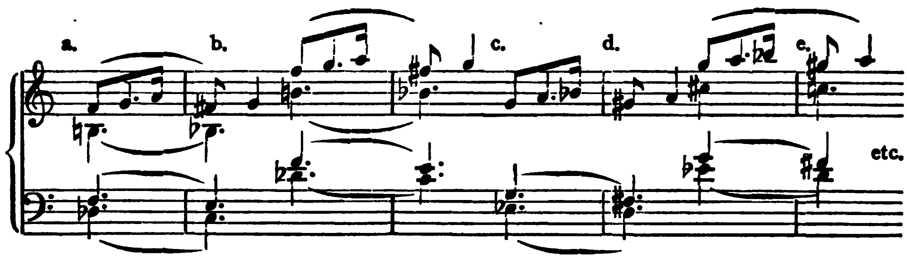
Die Fundamente allein schon und deren beigefügte Stellen in den bezüglichen verwandten Tonarten, erklären hinreichend die Chromatik unseres neuen, mit Richard Wagner erst beginnenden Musik-Systems, bei dem die Diatonik in der Chromatik aufgegangen ist; was aus der folgenden einfachen harmonischen Gestaltung noch deutlicher zu ersehen ist:



(Die Fundamente wie oben.)

Nr. 7. Umkehrung des 3., des Tristan-Motivs.

(Part. S. 5.)



Fund.	H.	(G.)	C.	(F.)	H.	(G.)	C.	Cis.	(A.)	D.	(G.)	Cis.	(A.)	D.
in c-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	7.	(5.)	1.	(4.)	7.	(5.)	1.							
in f-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$		(2.)	5.	(1.)		(2.)	5.							
in d-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$								7.	(5.)	1.	(4.)	7.	(5.)	1.
in g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$									(2.)	5.	(1.)		(2.)	5.

ad a. Der erste Akkord über dem Basse des ist ein Zwitterakkord, in welchem das h des Tenor nach c-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, des hingegen nach f-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ hinweiset.

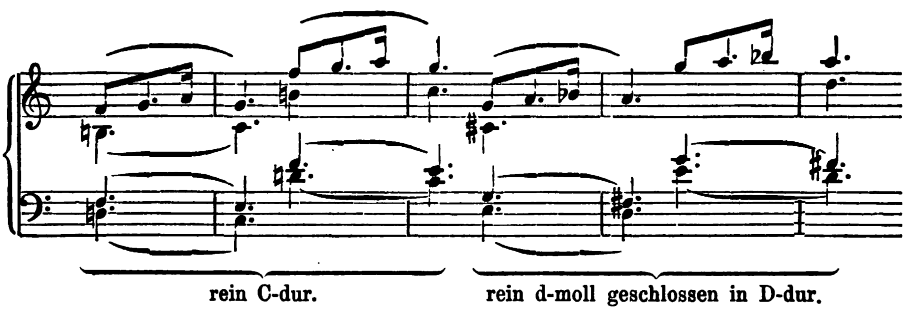
ad b. Das fis des Sopran ist die melodisch-chromatische untere Wechselnote von g.

Der 2. Theil des Taktes *b* und der 1. Theil des Taktes *c* ist eine genaue Wiederholung des Vorhergegangenen, mit der gleichen Erklärung.

ad c. Die Gestaltung über dem Basse es ist ein Zwitterakkord, in welchem das cis auf d-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, es hingegen auf g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ hinweist.

ad d. Das gis des Sopran ist die melodisch-chromatische untere Wechselnote von a. Hierauf folgt eine Wiederholung des Letztvorhergegangenen mit der gleichen Erklärung.

Obwohl die Erklärung obiger Takte zum Verständnisse der reichen Chromatik derselben schon hinreicht, so folgt hier dennoch die einfache harmonische Gestaltung, weil dem Laien die komplizirte Chromatik nur durch die Zurückführung auf die einfache Diatonik leicht verständlich gemacht wird, und zwar:
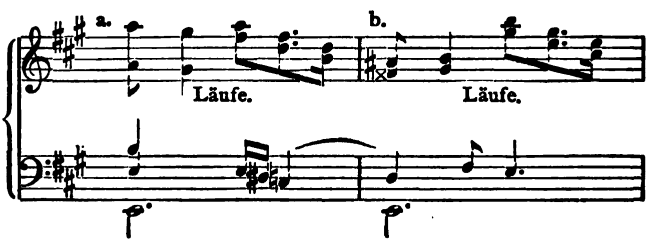


(Die Fundamente wie oben.)

Nr. 8. Motiv des Todestrotzes

(siehe Part. S. 7)

jedoch ohne die 32tel Läufe, welche dieses Motiv zwar energisch einführen, aber als Durchgänge mit der Harmonik in dieser Analyse nichts zu schaffen haben.



Fundamente in a-dur E. 5. E. 5.

ad a. Das a am Anfange des Taktes ist freier Vorhalt der Undezime.

Das a und fis, freier Vorhalt der Undezime und None.
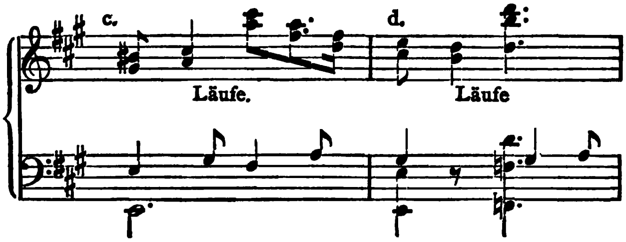
Das fis und d, freier Vorhalt der None und Dominantseptime.

Das d und h, Dominantseptime und Quinte.

Das 16tel dis im Basssystem ist melodisch-chromatischer Durchgang aus e-dur entlehnt.

ad b. fisis und ais der beiden Oberstimmen sind die melodisch-chromatischen unteren Wechselnoten von gis und h.

Das letzte cis ist gleichsam Antizipation des im nächsten Takte folgenden Tredezimen-Vorhalts.



Fundamente in a-dur — E. 5. — E. 5. — E.
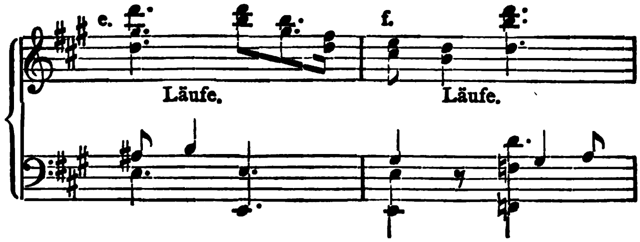
in a-moll . . . . 5.

ad c. his und gis sind die melodisch-chromatischen unteren Wechselnoten von cis und a.

cis und a ist Vorhalt der Tredezime und Undezime.
a und fis ist Vorhalt der Undezime und None.
fis und d ist Vorhalt der None mit der Dominantseptime.

Das fis und a im Basssystem müssen als obere und untere Wechselnoten des späteren gis angesehen werden.

ad d. Das cis des Alts ist Vorhalt der Tredezime. Das f des Basses im zweiten Theile des Taktes ist die aus a-moll stammende harmonische Umspielung des Basses e, während a durchgangsweise später zum h, der Quinte des Basses führt.



Fundamente — E. — E. — E. — E.
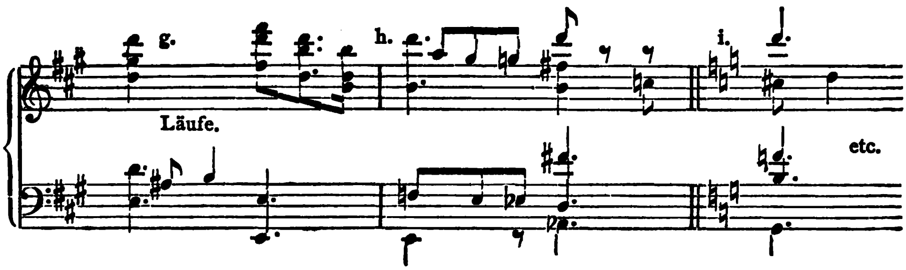
ad e. Das ais des Tenor ist der melodisch-chromatische Durchgang zwischen dem diatonischen Durchgang a und der Quinte h.

Das d und h in der Oberstimme ist die Dominantseptime und Quinte.

Das h und gis ist die Quinte und Leitton, das fis und d, Vorhalt der None und Septime.

ad f. Das cis des Alt ist Vorhalt der Tredezime.

Das f im zweiten Theile des Taktes ist die aus a-moll stammende harmonisch-chromatische Umspielung des Basses e, während a durchgangsweise später zum h, der Quinte des Basses führt.



Fundamente E.	E.	E.	C. (As.) D.	G.
	in a-moll	5.		
		in c-moll	1. (b.) 2.	5.
		in g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$	5.	1.

ad g. Das ais des Tenor ist der melodisch-chromatische Durchgang zwischen dem diatonischen Durchgang a und der Quinte h.

Das fis und d in der obersten Stimme ist der Vorhalt der None und Dominantseptime.

Das d und h ist die Dominantseptime und Quinte.

Das h und d, Quinte und die Dominantseptime.

ad h. Das a der Oberstimme und das f des Tenor sind Vorhalte der Undezime und None, welche sich regelrecht in die Terz und Octave auflösen.

g und es derselben Stimmen sind harmonisch-chromatische Durchgänge aus dem mit a-moll verwandten c-moll.
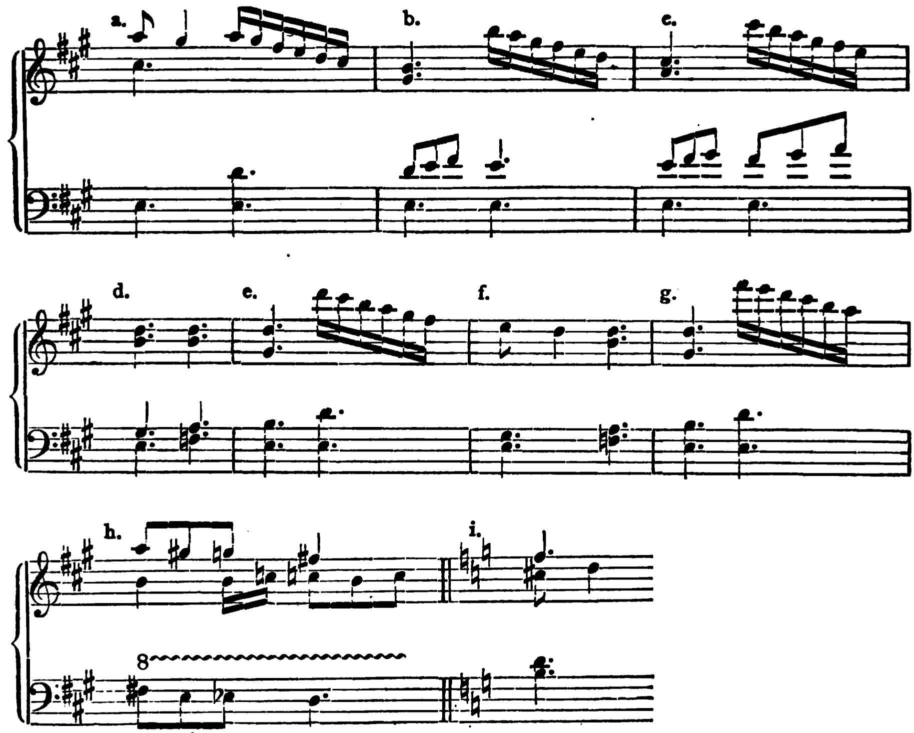
Der Akkord as-d-fis ist Zwitterakkord, u. z. das as aus c-moll, das fis aus g-moll.

Das h der Mittelstimme ist melodisch-chromatische Umspielung der Septime c des Fundamentes D.

Das oberste d, in der Partitur der Flöte zugetheilt, ist als liegende Stimme anzusehen.

ad i. Das cis der oberen Mittelstimme ist melodisch-chromatische untere Wechselnote von d aus d-moll entlehnt.

Obige ganze a-dur-Stelle erscheint als ein mächtiger, theils durch die in die Höhe stürmenden 32tel Läufe, theils durch die in die Tiefe stürzende harmonische Figurirung der freien Vorhalte und harmonischen Nebennoten, noch mehr gesteigerter Orgelpunkt. Zum besseren Verständnisse des Laien folge hier wieder die einfache harmonische Gestalt, bei der die Sprünge durch die dazwischen liegenden Durchgangsnoten ausgefüllt sind; und zwar:



(Die Fundamente wie oben.)

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal".

2.

Deutungen des Gral und Klingsor.

Ein ziemlich bekannt gewordener, aber deshalb durchaus nicht als richtig anerkannter Gedanke des emsigen Mythenforschers Paulus Cassel ist seine von allem Gewohnten abweichende Deutung des „*Gral*".

Wenn wir den Gral durch die älteren Gestaltungen der auf ihn hinweisenden oder an ihn sich anknüpfenden Sagen verfolgen, so finden wir u. A. im gälischen Norden sein mythisches Vorbild als das *reinigende Gefäss* der mütterlichen Gottheit Ceridven, deren Kultus später der Orden der Druidischen Barden vom „Kessel der Ceridven" geweiht war. In diesem Kessel ward aus gewissen Kräutern der Saft der Begeisterung gebraut. Er weist zurück auf mannigfaltige verwandte Erscheinungen in den Mythen vieler Völker. Wir kennen aus der Edda die Sage, wie Odhinn den Begeisterungstrank aus Kvasirs Blute, den Odhroerir d. i. Sinnenreger, der Hut der Gunnlödh in Riesenheim's Höhle listig entreisst. Der ägyptische Odhinn-Hermes: Thot reicht den *Gnadenbecher* im Reiche der Todten; er ist der Hundsgott, dessen Stern, der Sirius, als Vorbote der Sintfluth und als Regenstern galt. Dem Thot-Hermes als Todtengotte entspricht der gälische „Herr der Tiefe": Hu, der Gemahl der Ceridven, der gleich dem Hermes und dem Odhinn-Hnikkar auch Regen- und Wassergott war. Die Befruchtung der Erde durch das Wasser zur Neubelebung (Verjüngung, Wiedergeburt) ist der ursprüngliche Gedanke bei der Verehrung eines heiligen Gefässes. Wie in unserem nordischen Mythos der Wächter an der Regenbogenbrücke, der Hornhüter Heimdallr, ein Sohn von neun Müttern heisst, so singt ein Bardenlied „Beute der Tiefe": „Ich kämpfe zum Ruhme der Lehre, deren erstes Wort geoffenbart ward von dem Kessel, der vom Hauche der neun Jungfrauen erwärmt ward. Ist es nicht der Kessel des Herrn der Tiefe?" — Das Wasserreich ist zugleich das Reich der Tiefe, des Todes, wie alles Leben als ihm entquollen gedacht wird. Es war die rechte Heimath alles Mysterienglaubens; und um so mehr bot es dem Geheimkultus bedeutende Anhaltpunkte dar, als aus dem Reiche des Wassers ein Reich des Weines, der von Menschen bereiteten Getränke ward, und damit das Mysterium der Natur zu einer Feier der Kultur, des menschlichen Könnens und Wissens, der Herrschaft des Geistes über die Natur sich fortentwickelte.

Die Verbindung der Menschen zu der Arbeit für das Wohl eines Ganzen, wie bei Acker- und Weinbau, führte sie auch auf eine gottesdienstliche Verbindung, welche durch den feierlichen Zusammenhang mit dem geheimnissvollen Leben der Natur selbst allmählich den Charakter von *Mysterien* annahm, wodurch die einfache Form der Erzeugung, Darbietung und Geniessung der Naturprodukte bereits eine geistige Bedeutung empfing. In China wird das heilige Mahl mit Brot und Wein als eine Gedächtnissfeier des Konfutse begangen. Die Mexikaner glaubten in dem geweihten Gebäcke den Gott selbst zu essen und nannten diess *Tuokualo* (Gott-Speise). Auch *Soma* und *Hom* der Indier und Perser waren Götterwesen, die man mit dem berauschenden Tranke in sich aufnahm. Die Mysterien von Eleusis feierten mit *Kykeon* (Mischtrank in der heiligen Schale) und *Sesam* (Brot in der heiligen Kiste) zunächst nur die Gaben des Dionysos und der Demeter, sodann diese Gottheiten selbst, die man in ihren Gaben genoss. Durch

diesen gemeinsamen Gottesgenuss fühlte man sich selbst, als Eingeweihten in die Mysterien des göttlichen Wesens der Natur, zu einem höheren geistigen Bruderbunde verschworen, und feierte nun den Gott als *Dionysos Isodaites*, den Gott des gleichen Mahles, des Liebesmahles. Diesen Mysterien, in welchen sich ägyptische und asiatische Religionsgedanken mit althellenischem Naturkult verbunden hatten, schlossen sich Pythagoras und Platon, Griechenland's grösseste Philosophen, mit ihren Schulen an. Das gegenüber dem blutigen Schlachtopfer der heroischen Kulte dort eingeführte *blutlose Mahl*, bei welchen sich die geistig thätige Verbindung des Menschen mit der Natur und der Menschenbrüder untereinander symbolisch gleichsam zusammenfasste: als die Verbindung des Menschen mit seinen natürlichen Mitgeschöpfen durch fromme Schonung alles Lebenden, dieser antike Vegetarismus kehrt als moralisches Gebot bei den Pythagoräern und späteren Platonikern wieder. Die jüdischen Essener nahmen dieselbe Idee in ihren Geheimbund auf, und Christi Lehre, welche mit der Essenischen sich nahe berührt, ward durch den Heiland selbst mit der Einsetzung des blutlosen Mahles, anstatt des Osterlammes der Juden, mehr als nur symbolisch besiegelt. Indem auf solchem Wege der uralte Dienst des heiligen Gefässes zu immer höherer ethischer Bedeutung gelangte, kamen also die festlichen Erntemahle der ersten menschlichen Kulturgesellschaft als heilige *Agapai* auch zu den Christen und schufen ihrer Legende das Symbol des *Grales*, welches wir nun auch noch in unserem „Parsifal" über Brot und Wein des Liebesmahles in der Gralsburg nahrung- und segenspendend leuchten sehen: den heidnischen Kessel der Ceridven zur *christlichen Abendmahlsschüssel* verklärt.

In der Geschichte des Zauberers Merlin aus der alten Chronik des Galfried von Monmauth (12. Jahrh.) finden wir schon Joseph von Arimathia in der Wüste durch Christus zum Hüter der Abendmahlstafel mit dem goldenen Kelche geweiht. Dieses Abendmahlsgefäss, zugleich als die Schüssel, worin auch Christi Blut am Kreuze sollte geflossen sein, taucht darauf in dem altfranzösischen Romane „Joseph d'Arimathie" von Robert de Boron zuerst unter dem Namen des *Gral* auf. Den Gral des Joseph von Arimathia hat alsdann auch Chretiens von Troyes, der Vorgänger Wolfram's in der Parcival-Dichtung, und er fügt noch die blutende Lanze hinzu. Bei Wolfram ist der Gral dagegen ein Stein, ein leuchtender *Lapis exilis* (erilis, herilis?), welcher jedoch, gleichwie die uralte Schüssel des Mythos, ebenfalls Speise und Trank spendet, Genesung und Verjüngung verleiht, und dessen Kraft durch die Oblate der Charfreitagstaube alljährlich vom Himmel her neu gestärkt wird. Dieser Stein stammt aus den südlichen Quellen der Gralssage, woselbst offenbar orientalischer Stern- und Steindienst eingewirkt hat. Wolfram nennt den Kiot als seinen Gewährsmann, welcher seinerseits auf den spanisch-arabischen Halbjuden Flegetanis (*Felek-daneh* d. i. Astronom) sich gestützt habe; und Flegetanis soll den Namen des Gral in den Sternen gelesen haben. Aus diesem Edelsteine ist nach dem Dichter des „jüngeren Titurel" wiederum die Schüssel gemacht, worin Christus das Abendmahl genommen, und welche durch Engel dem Titurel überbracht worden war. Sollte nun das zur Hut des Grales berufene Ritterthum der „Templeisen" mit seinen Königen aus Titurel's Geschlechte für die mittelalterliche Anschauung ein Abbild des orientalischen Tempelordens darstellen: so ist doch darauf hinzuweisen, dass in dem Kultus der Templer gerade nicht der orientalische Stein, sondern der christliche Kelch seine heilige Rolle spielt. Der Kelch zwischen zwei Fackeln, dem leuchtenden Grale gleich, war die Hausmarke der Templergebäude in Syrien. Auch wurden die Templer angeklagt, ein blutiges Haupt in einer Schüssel (das Haupt Johannis des Täufers) zu verehren, welches Symbol in der gälischen Sagenform wiederkehrt, wie sie jene weit jüngere Sammlung des sog. Mabinogion

uns aufweist. So kommt auch aus dem Süden her das heilige Gefäss dem nordischen entgegen, um sich mit ihm zur *Schaale des Grales* zu verbinden. Das Wort „Gral“ aber wird demgemäss auf das altfranzösische *graal*, *greal*, *gradal*, altspanisch: *grial*, provenzalisch: *grazal*, altkatalonisch: *grasal*, d. i. Gefäss, Schüssel, Becken, zurückgeführt. Uhland zitirt ein *testamentum comitis Everardi* aus dem Jahre 873, worin mit *garalis* der Teller bezeichnet wird. Die Wurzel dieser Worte hat man mit derjenigen des griechischen γϱά . ω = γϱάσω (nagen, essen) identifiziren wollen, welches Wort im slawischen *kros* und in unserem Volksausdrucke „krasen“ (schmausen) wiederzufinden ist. Die Grundwurzel wäre danach *gar* — mit der ursprünglichen Bedeutung: schlingen, schlucken, woher auch skr. *gara*, gr. γάϱος, lit. *giré*, Trank, unmittelbar abgeleitet, und jenes gr. γϱασ —, altroman. *gras*, *graz* und *grad* —, weiter gebildet ist.

Dem Allen setzt nun Professor Cassel, ohne irgend welche Mittelglieder in den Sagen, seinen vereinzelten frappanten Fund entgegen: dass nach einer vom Kaiser Aurelianus eingeführten und von Constantin nach Byzanz verpflanzten römischen Staatssitte, von den *gradus* (Stufen) des Palastes an das Volk täglich Brotspenden unter dem Namen der *panes gradiles* vertheilt worden seien. Diese byzantinischen *panes gradiles* seien nach Bedeutung und Namen die Urbilder des speisespendenden *Grales*. Das steht ihm so fest, dass er überall, wo er diese Meinung nicht getheilt, sondern den Gral als Schlüssel aufgefasst findet, gleichsam den Boden der Sage oder Dichtung erschüttert zu fühlen wähnt. So musste ihm auch Wagner's Gral, der als „eine antike Krystallschaale“ bezeichnet ist, grossen Anstoss erregen und ihm zum Beweise dafür dienen, dass Wagner's „Parsifal“ dem reinen Geiste der christlichen Sage untreu geworden sei. Wenn nun gar bei Wagner diese Schaale durch Amfortas sanft nach allen Seiten hin geschwenkt wird, so geräth für den Auffinder der *panes gradiles* bei solchem „Schüsselschwenken“, wie er sichtlich empört sich ausdrückt, der ganze geweihte Bau der Gralsburg in das Schwanken, er findet, damit damit „magisches Spiel getrieben“ werde, und es wird ihm dabei alsbald so wirr vor den Augen, dass er in der erhabenen Scene des Liebesmahles nur noch ein unmotivirtes grelles Licht erblickt, welches er nun nicht anders zu erklären weiss, als aus einer opernhaften Sucht nach dekorativ-maschinistischen Bühneneffekten. So scheint auch den christlichen Verehrern des alten Testamentes gleich der Boden der „positiven Religion“ selbst unter den Füssen zu wanken, sobald die Moral der Erzväter einer, mitunter freilich nicht sehr würdigen, Kritik unterzogen wird. Schlimm aber bleibt es, dass selbst so wohlerfahrene und reichbegabte Männer, wie unser geistlicher Sagenforscher, durch derartige vorgefasste Meinungen mitbestimmt werden können, ein grosses Kunstwerk von vornherein mit dem halbgeschlossenen Blicke misstrauischen Zweifels anzuschauen.

Eine andere Eigenthümlichkeit des Professors C. ist seine Erklärung: *Klinschor ist Lucifer, der Teufel.* Wir werden noch späterhin sehen, wie auch durch diese vorgefasste Meinung sein Urtheil über Wagner's Dichtung beeinflusst wird. Genug für jetzt, wenn wir vernehmen, wie er zu den Worten Klingsor's bei Wagner: „Furchtbare Noth! so lacht nun der Teufel mein!“ (Musikwelt., Nr. 9 S. 106) in Parenthese vorwurfsvoll mahnend ausruft: *Aber ist denn nicht Klinschor, Lucifer, der Teufel selbst?!* —

Diese Deutung, wenn sie auf mythischem Gebiete bleibt und nicht die Richtermacht über die Dichterkraft sich anmaasst, steht immerhin der Möglichkeit näher, als der Einfall von den *panes gradiles;* denn hier giebt es wirkliche mythologische Beziehungen. Klingsor oder Klinschor hat entschieden überall etwas Dämonisches, er ist ein Zauberer, und allerlei Magie und Geistervolk steht

ihm zu Diensten. Bei Wolfram, der ihn zuerst mit den Worten einführt: „ein Pfaffe, der gut Zauber las“ (nach dem Altfranzösischen: *un clerc bon negromancien et bien saige en Astrologie)*, wird seine Herkunft und Vorgeschichte mitgetheilt, und dabei seines, als eines Herzogs vom Campanien, unglücklichen Liebeshandels mit der sizilischen Königstochter Iblis gedacht (656, 15 ff.): Iblis aber ist bekanntlich der Name des orientalischen Teufels. Der Gelehrte, der auf die Formel: Klinschor = Lucifer schwört, müsste hier nun eigentlich gegen Wolfram den gleichen Vorwurf erheben, welchen Wagner von ihm zu erleiden hatte: „Wie konnte Lucifer mit sich selbst einen Liebeshandel haben?“ Diess geschieht aber nicht. Im *Wartburgkriege*, jenem späteren Gedichte vom Ende des 13. Jahrhunderts, wird Klingsohr „aus Ungarland“ durch Heinrich von Ofterdingen gegen Wolfram von Eschenbach zitirt, offenbar auf Grund der nur eben aus Wolfram bekannten Einführung der Gestalt Klingsor's in die deutsche Dichtung. Hier ist der Zauberer zwar auch von bösen Geistern bedient, im Ganzen jedoch nicht bösartig, da der Grund seiner Zauberthätigkeit (jener Liebeshandel) gänzlich vergessen ist. Wenn Klingsohr aber dort gefragt wird, woraus Gott „Lucifern“ gemacht habe, so müsste auch diess wiederum dem Gelehrten lächerlich vorkommen, der in ihm selbst den Lucifer erkannt hat; und wenn an einer andern Stelle des Gedichtes der Gral ein Stein genannt wird, der „aus Lucifers Krone“ gefallen sei, so müsste derselbe Gelehrte hieraus ein ganz eigenes Verhältniss des Klingsor zu dem Gralsritterthume ableiten, wovon jedoch bei Wolfram nichts zu merken ist, und er müsste es auch Wagner, dem Dramatiker, noch zum besonderen Vorwurfe machen, dass er der Einführung des Klingsor in sein Drama nicht das Motiv des Strebens nach der Wiedergewinnung des seiner eigenen Krone entfallenen Grales zu Grunde gelegt habe. Prof. C. hat diese Vorwürfe unterlassen, wie er auch, meines Wissens, nicht darauf hingewiesen hat, durch welche mythologischen Zwischenglieder hindurch Klingsor allerdings uns schliesslich auf den Teufel führen könnte.

In den „Bayreuther Blättern“ (1878 Nr. 5 Seite 118.) steht zu lesen: „Klingsor (Klinschor) heisst in gälischer Sage *Gwyddao*; das ist der britische *Gwydion*, der longobardische *Gwodan*, der gallische *Gôdan*, der fränkische *Wodan*, der wüthende oder wilde Jäger; — Repräsentant des Heidenthums als dunkeler Gegensatz zum Christenthume.“ Wodan ist der zauberstarke Gott, und zudem als Sturm- und Todesgott bei der christlichen Umbildung des heidnischen Mythos vorzüglich zum Teufel geworden. Somit könnte der Gelehrte sagen: 1) Klingsor = Wodan (in der gälischen Sagenform), — 2) Wodan = Lucifer (nach der mythischen Entwickelung), — also 3) Klingsor = Lucifer (im Kopfe des Gelehrten). Jedoch — in unserer ganzen darauf bezüglichen poetischen Litteratur ist davon nichts zu finden. Den Gegensatz aber zwischen Heidenthum und Christenthum, den jener Teufel Wodan gegenüber der heiligen christlichen Kirche darstellt, hat neuerdings Wagner, mit Benutzung einiger wichtiger Sagenspuren, durch die Verlegung des Lokales seines Dramas nach Nordspanien, als dem historisch bedeutsamsten Berührungspunkte heidnischer und christlicher Kultur, in dem dramatischen Gegensatze zwischen dem orientalischen Zauberer Klingsor und der christlichen Gralsritterschaft zum prägnantesten dichterischen Ausdrucke gebracht. Daran wird keine gelehrte Hypothese und Exegese etwas ändern und verderben, deren obige Exempla uns nun vor der Hand die eigenthümliche Art des mythologischen Verfahrens unseres neuesten angesehenen Parsifal-Kritikers und Professors im Allgemeinen haben bekannt werden lassen. Das nächste Mal werden wir leider noch tiefer und länger in das Wesen und Unwesen der „wissenschaftichen Kritik“ uns versenken müssen, um kennen zu lernen, was dabei möglich ist, und wie weit man auf solchen Pfaden weltlicher Weisheit gelangen kann! —

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juli. Siebentes Stück. 1881.

Shakespeare als Richter der Renaissance.

Von Heinrich von Stein.

Dass den Ueberlegungen, welche von der Idee des Kunstwerks der Zukunft ausgehen, eine auf's eigenste entscheidende Kraft innewohne, auch in den Dingen historischer Betrachtung im weitesten Sinne, diess muss uns bereits da gewiss werden, wo dieses Wort zum ersten Male unser Ohr trifft: in den Kunstschriften Wagners von 1849 — durfte uns aber nun weiter dazu anleiten, den aus jener Idee sich ergebenden Folgerungen hier, in den Bayreuther Blättern, einen möglichst überzeugenden Ausdruck geben zu wollen. Wir versuchen hier, in einer grösseren Gemeinsamkeit, den Zweifel und Widerspruch zu überwinden, welchem unser Meister wohl begegnete, wenn er, der Musiker, sich in Dingen der Politik und der Philosophie vernehmen liess, — allerdings vornehmlich nur bei denjenigen begegnete, welche auch auf seine Musik ernstlich einzugehen, sich nie bequemen wollten. Denn wer auch nur dieser einmal lauschte, der verstand es gar wohl, dass das innige Herzensgeheimniss dieser Kunst dem Künstler kaum hat auf die Lippen treten wollen, seiner Zeit gegenüber, und wie es immer neuer Vermahnungen und Erklärungen bedurfte, einzig um diese seine Kunst vor den gröbsten Missverständnissen zu

bewahren: welche Nothwendigkeit denn dem Musiker die Feder des Schriftstellers gleichsam in die Hand gedrückt und aufgezwungen hat. Wir aber danken es ihm, dass er die derart ihm aufgenöthigte schriftstellerische Feder nicht hat aus der Hand legen wollen, bis er die inneren Gründe einer solchen, in dem Charakter der Zeit belegenen Nöthigung bis zu jenen Aufstellungen von religiösem Belange verfolgt hatte, welche wenigstens darüber, wie der Anspruch der Kunst und des Künstlers auf die höchste und letzte Entscheidung einer zwar idealen, jedoch das wirkliche Leben höchst real bestimmenden und gestaltenden Gesinnung aufzufassen sei, auch dem Fernestehenden und Ungläubigsten keinen Zweifel mehr gestatten — und uns weit mehr gegeben haben: denn wir fanden hier keineswegs einen blossen Anspruch, sondern fühlten eine volle, heilige Gewissheit. Mit diesen letzten Worten der Bayreuther Blätter des engeren Kreises sahen wir uns jedenfalls weit ab vom allgemeinen Wege gewiesen, bemerkten aber zugleich, dass unserem Blicke jetzt das wirre Treiben dort zwar nicht weniger wild, aber doch im Ganzen wohl übersehbar erscheine. Wir erkannten also nicht allein an dem erquickenden Lufthauche, welcher uns hier umwehte, die Heimstätte der Kunst, sondern mussten auch schliessen, dass wir auf eine Anhöhe gelangt seien — eine Lage unseres Standpunktes, welche vielleicht selbst für das Treiben dort am Wege nicht dauernd und völlig gleichgültig bleiben kann.

Wenn wir uns nun durch diesen Hinweis ermuthigt fühlen und gerechtfertigt glauben, ebenfalls das Verhältniss einer mitlebenden Welt zu einer der erhabensten Künstlergestalten der Vergangenheit zu erwägen, so bedarf es doch, um diess Unternehmen nicht von vorneherein missverstanden zu sehen, einer besonderen Erklärung. Shakespeare's Dichtungen nämlich sollen selber unsere Quelle für eine solche Erwägung sein; wer aber über Shakespeare zu reden sich anschickt, dem steht, so scheint es, entscheidend, jenes Prädikat der Unerforschlichkeit entgegen, welches Goethe in „Shakespeare und kein Ende“ demselben gegeben hat. Wer möchte sich auch erdreisten, den Dichter erforschen zu wollen, welcher, gleicher Weise, aus dem Munde eines Hamlet und Richard III, eines Coriolan und Antonius, eines Romeo und Othello zu uns spricht. Wenn Schopenhauer die äusserste Natürlichkeit unserer Träume, die erstaunliche Folgerichtigkeit der in ihnen auftretenden Gestalten bezeichnen will, so greift er zu dem Worte: Im Traume sind wir Alle Shakespeare's. Besagt diess nicht mehr noch, als von unseren Träumen, von dem Dichter? Aus einer solchen Formel ersehen wir jedoch, dass aus dem Zugeständnisse jener Unerforschlichkeit keineswegs eine skeptische Abwendung von der Betrachtung dieses Unerforschlichen sich ergebe; wie denn auch Goethe für sich eine solche aus jenem Prädikate nicht entnahm, sondern vielmehr gerade, indem er ihn unerforschlich „wie die Natur“ nannte, sein Wesen als den allerwürdigsten Gegenstand immer erneuter Deutung bezeichnete.

Konnte doch eine Wahrnehmung von zunächst ebenfalls rein negativem Inhalte zu der Auffindung einer höchst wahrscheinlichen, positiven Annahme

betreffs der Entstehung der Shakespeare'schen Dichtungen hinleiten: die Wahrnehmung jenes Zuges, in welchem sich die der Natur selbst entsprechende Räthselhaftigkeit des Dichters kundgiebt, nämlich einer vollkommenen und durchgängigen Absichtslosigkeit des Hin- und Herredens, welches wir zu hören bekommen, und vermöge dessen wir stäts die Gestalten und Situationen selbst zu belauschen glauben. Nun erwäge man, wie überzeugend diess Richard Wagner dahin erklärt hat, dass er das Shakespeare'sche Drama eine „fixirte, mimische Improvisation" benannte. (Ges. Schr. IX, 170—175). Diese Annahme vermittelt auf's beste die lebendige Vorstellung des dramatischen Bildes während der Lektüre, und erklärt zugleich die, im Verhältnisse zu dieser Thätigkeit einer regen und wohl belehrten Phantasie, lebhaft empfundene Wirkungslosigkeit der Aufführungen Shakespeare's auf unserer Bühne. Denn hierzu dürfte der Hinweis auf die veränderten, scenischen Verhältnisse nicht ausreichen; vielmehr allein der Mangel der von Shakespeare unmittelbar inspirirten Schauspieler verurtheilte und verurtheilt noch seine Dichtungen auf der Bühne zur Leblosigkeit, so lange nicht wenigstens einer ihrer Gestalten ein einzelner Darsteller — und es sei gestattet, hier den Namen Salvini's zu nennen — eine jener unmittelbaren Inspiration entsprechende Lebendigkeit zu geben vermag.

Dass freilich diese Annahme das persönliche Wunder Shakespeare's nur um so erstaunlicher erscheinen lasse, daran finden wir uns in jenen Zeilen stäts gemahnt und auch hier sogleich erinnert. Selbst wenn wir uns über das Problem der Fixirung einer solchen Aufführung hinwegsetzen — selbst wenn wir ferner, der Wahrscheinlichkeit entgegen, uns vorstellen wollten, dass sämmtliche Dramen, in der angedeuteten Weise, in unmittelbarster Beziehung zum Theater entstanden seien, so erscheint uns die Persönlichkeit, welche etwa auch die untergeordneten Darsteller so sehr, im eigentlichen Sinne, durchdrang und beherrschte, dass, was nun schliesslich als Aufführung laut ward, einen und denselben Geist vollster Natürlichkeit athmete, diese Persönlichkeit erscheint uns dann um so entschiedener, mehr noch wie als blosses Räthsel, als ein Wunder. Das wunderbare und räthselhafte Wesen der Welt steht wohl jedesmal im Individuellen als eine ungeahnte Offenbarung neuerdings vor uns, während in der Gesammtheit ein gesetzmässiger Zusammenhang sich farblos gleichmässiger bewähren mag: wie sollte die höchste Steigerung menschlicher Individualität zum Genie jemals historisch erklärbar, und nicht vielmehr durchgehends in einem gewissen Gegensatze zu jeder zeitgenössischen Umgebung erscheinen?

Wenn wir jedoch diese allgemeine Fragestellung verlassen, und, an die Lage der Dinge in jenen Tagen der ausgehenden Renaissance erinnert, uns überzeugen, dass dieses wilde und wirre Wesen den ruhigen, klaren Naturblick eines Shakespeare gerade am wenigsten unter allen denkbaren Zeitcharakteren ursächlich erläutere, so ist diese gänzlich spezifische, geschichtliche Inkommensurabilität allerdings eine Thatsache, welche selbst wieder mannigfache Belehrungen in sich trägt. Wir behaupten nämlich, dass in den

Dichtungen Shakespeare's ein Gegensatz, wie wir ihn eben nur andeuteten, zu erkennen sei: ein Gegensatz blutigster, grausamster Befangenheit in feindseligem Thun, und der reinsten, würdigsten Menschlichkeit eines seltenen, unterdrückten, aber wunder- und seelenvollen Empfindens. Genau nun in demselben Maasse, in welchem uns hier eine erhabene und an sich unerklärliche Artung des Dichters ergreift, welcher so empfand, überzeugt uns jenes übermächtige Geschehen in den gesammten Begebenheiten seiner Dichtung davon, welcher Welt er angehört hat. Und wenn wir demnach, in einer solchen Gegenüberstellung, den Dichter zu ahnen vermögen, so erkennen wir aus ihr unmittelbar das wahre Wesen seiner Zeit. — Hiermit hätten wir dann ebenfalls in einer zunächst nur negativen Aussage den Ausgangspunkt zu mannigfachen und inhaltsreichen Betrachtungen nachgewiesen.

In einer lichtvollen dichterischen Darstellung traten, bei einer früheren Gelegenheit, erhabene Künstlergestalten, wie Michel-Angelo, vor unsere Augen, welche die Tage der eigentlichen Renaissance hatten kommen und gehen sehen, und den tragischen Gehalt jener Zeiten uns im Bilde vorführten.*) Wollte man mit ihnen den letzten grössten Künstler des Jahrhunderts vergleichen, so könnte sich eine solche Vergleichung allein auf das Verhältniss ihrer Aller zu einer ungestalten und unbildsamen historischen Umgebung beziehen; wogegen eine eigentliche Aehnlichkeit auffinden zu wollen, abermals als zu kühn erscheinen müsste. Denn alle jene, in den Tagen Raphael's hervortretende Lust am Bilden und Freude am Glanze scheint aus der Welt Shakespeare'scher Dichtung nun wieder völlig verschwunden zu sein. Man vermöchte etwa die Fabel des Wintermärchens als einzige, der Kunst der Bildnerei dargebrachte Huldigung anzuführen; und müsste sich hierbei nur sogleich daran erinnern, wie schüchtern sich das vorgebliche Werk des „grossen Bildhauers Giulio Romano“ vor den übrigens so grauenhaft entfesselten Mächten allerwirklichster Leidenschaft zu verbergen hat. In diesem Sinne gehört also Shakespeare dem Jahrhundert der Renaissance gar nicht mehr an: er steht ausser — und über ihr. Wie ein Weltbrand und allgemeiner Zusammensturz musste uns jenes Jahrhundert bereits insgesammt erscheinen, und in den ästhetischen Erfreulichkeiten bildender Kunst erkannten wir nur den glanzvollen Wiederschein jener verzehrenden Flammen. Nun ist der ganze Bau in sich zusammengestürzt: da sehen wir noch einmal, inmitten der Trümmer, ein Feuer aufleuchten, dessen wunderbarer Schein jenen anderen Flammen so wenig gleichen will, dass wir uns erstaunend fragen, welches Kleinod da etwa noch verborgen gelegen habe und nun erst von der Gluth ergriffen worden sei; oder ob gar, von jenem grossen Einsturze bis in's Mark getroffen, die Erde selbst ihre geheimnissvollen Abgründe aufgethan und mit so räthselhaftem Lichte die Trümmer rings umher noch einmal erhellt habe.

*) *La renaissance. Scènes historiques par le Comte de Gobineau.* (Besprochen von H. v. Stein, Bayreuther Blätter, 1881, I. Stück.)

Dass also sogar auch zu den edlen, künstlerischen Elementen der Renaissance Shakespeare wieder in einem charakteristischen Gegensatze stehe, das kann uns kaum ersichtlicher werden, als wenn wir ihn mit einem Sohne der italienischen Renaissance in zeitliche und räumliche Konjunktur treten sehen: dem Giordano Bruno, welcher gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts sich einige Jahre in London aufgehalten hat. Dieser war nicht weniger Dichter als Philosoph, und dem süssen Taumel humanistisch-unwirklicher Schwärmerei sich hingebend, erscheint er uns wie ein nachgeborenes Kind der Tage Raphaels. Wenn wir nun das Schicksal dieses freudig leidenschaftlichen, dann immer ruhloser drangvollen, und endlich so bitter enttäuschten und schmählich gemordeten Denkers und Dichters betrachten, so steht der Ausgang jenes Zeitalters in einem völlig trostlosen Bilde vor uns. Man könnte jedoch vielleicht mit Recht behaupten, dass ihn sein Zeitalter nur zu richten vermochte, insoferne er demselben angehörte; wie ihn Italien, sein Mutterland, dessen Glanz und Gluthen in jedem seiner Worte schlummert, und welchem er entflohen war, unwiderstehlich zu sich zurück — und demnach in die Kerker der venetianischen Inquisition und die Flammen des römischen Scheiterhaufens hineingezogen hat. Er hatte den Geist eines bereits abgestorbenen Zeitalters mit sich über die Alpen geführt, und blieb nun draussen allüberall ein Fremder und Ausgestossener: um schliesslich sogar, zurückgekehrt in eine seinen Träumen nun völlig feindselige Heimath, auf's ärgste gepeinigt und verdammt zu werden. Sah er in London jenen freilich ihm ebenfalls Fremden vielleicht, und erkannte er ihn als einen Grösseren, erhaben Glücklicheren über sich? — Wir mussten stäts in dem Todesurtheil Brunos die entscheidende Verurtheilung seiner geschichtlichen Umgebung erblicken; und vermochten uns sodann dem hoffnungslos betrübenden Eindrucke dieser der „neuen Zeit", unserer Zivilisation entkeimten Unthat allein zu entheben in der Erinnerung an die ebenfalls dieser neueren Zeit, unerklärlicher Weise, entsprossene deutsche Musik und Kunst. Nun will es uns hier noch unmittelbarer erscheinen, als ob wirklich die Kunst einen Bruno an seiner Zeit gerächt habe: durch einen künstlerischen Dichter, welcher, seiner historischen Umgebung völlig enthoben, jene mörderisch gerechte Zeit nun selbst überwunden und gerichtet hat.

Könnten wir doch diese unsere Gedanken über das Verhältniss Shakespeare's zu seiner Zeit in einem gleich anschaulichen, allegorischen Ausdrucke zusammenfassen, als es, in Betreff der zuletzt angeführten, nur scheinbar zufälligen und entlegenen Analogie der Entstehung deutscher Musik, jener Ausspruch unseres Meisters ist, dass in Bach uns ein edles Menschenhaupt aus der Perrücke anschaue. Keinenfalls dürfte ein solcher augenfälliger Zug seines sinnlichen Abbildes bereits aus irgendwelchen formalen Eigenheiten seiner Dichtung und jenen mannigfachen, unmittelbaren Beziehungen auf Verhältnisse der Zeit und Thorheiten der Mode sich ergeben. Denn selbst wo Shakespeare sich selbst in das Gewand dichterischen Renaissance-Flimmers kleidet, wie im letzten Akt des Kaufmanns von Venedig, scheint diess ihm nur unter

anderen anzuhaften, und ihn so wenig eigenthümlich zu charakterisiren, als etwa jene Beziehung auf bildende Kunst, im Wintermärchen. Es hiesse aber auch der angeführten Allegorie Unrecht thun, wenn man ihresgleichen durch Zusammenraffung blosser Aeusserlichkeiten aufzufinden vermeinte. Gilt doch in ihr das Bild „der wahnsinnigen Allonge-Perrücke", ausser gewissen Eigenschaften der Form gleichzeitiger Musik, jener Gesammtheit gesellschaftlicher und politischer Artung, welche wir übrigens auch mit dem burlesken Namen des Rokkokko zu bezeichnen pflegen. Nun lässt sich in der That das Aussehen des Menschen kaum vollkommener entstellen, als durch die Fesselung an diese die Form des Hauptes fälschende und die Physiognomie der Stirne vernichtende Hülle; der Ritter des Mittelalters liess sich doch den schweren Helm öfters von seinem Knappen abnehmen, wo dann die blonden Locken hervorbrachen: dagegen wie es um einen Mann des Rokkokko, welchem die Perrücke fehlte, bestellt war, mag man sich durch die Erinnerung an den Besuch Goethe's bei Gottsched gegenwärtig halten. Wenn wir demnach den Menschen, durch dieses Urbild der „Mode", zum Haubenstocke einer unbeschreiblichen Menge Plunders entwürdigt sehen, so erkennen wir in diesem Bilde den Kern der gesammten Charakteristik einer Zeit, in welcher sich nicht nur der Umsturz einer früheren Kultur, sondern auch bereits die Gegenwirkung gegen alle in diesem Umsturz hervorgetretenen, edlen Kräfte und echten, menschlichen Regungen vollzogen hatte. Von den blutigen Wirklichkeiten dagegen dieses Umsturzes selbst ist jene Zeit noch unmittelbar erfüllt, in welcher die letzten Kämpfe um den mittelalterlichen Gedanken einer Oberherrschaft über Europa kaum erst beendet waren, und die Beruhigung der durch die Reformation erregten deutschen Völker noch kaum — im Sinne jener „Ruhe eines Kirchhofs" — begonnen hatte: diese sind daher das einzig entsprechende Gegenbild zu der Mode des Rokkokko, zu der Lüge einer sich nun wieder gesichert dünkenden, herzlosen Zivilisation. Und wenn es gelingen soll, in dem Bilde Shakespeare's einen Zug aufzuweisen, welcher jener, die Kunst eines Bach einengenden Bekleidung gliche, so werden wir ihn allein darin finden können, was den gesammten blutigen Wirklichkeiten seiner Zeit in ähnlicher Weise entspricht: also in der dieselben unmittelbar abbildenden, erbarmungslosen Wahrhaftigkeit sämmtlicher Vorwürfe, Begebenheiten und Handlungen in den Dichtungen Shakespeare's. Dieses Kleid wäre denn noch dem ritterlichen Harnisch zu vergleichen, und wohl gar jenen „verrosteten Rüstungen", mit welchen bewehrt Gloster und Buckingham im Tower die jungen Prinzen bewachen.

In dem Blicke nun, welcher aus jenen Wirklichkeiten diese Wahrhaftigkeit sich ersah, werden wir den Richter selbst erkennen oder vielmehr nur vermuthen dürfen. Nur als Vermuthung werden wir es gelten lassen, dass es die allerwärmste Empfindung war, welcher von einem feindseligen Zeitalter jene Unerbittlichkeit als die einzige Möglichkeit, sich auszusprechen und mitzutheilen, dargeboten ward. Unsere besondere Aufmerksamkeit richtet sich

hierbei auf eben diesen Charakter eines Zeitalters, welches dem übervollen Herzen so entschieden Schweigen gebot, dass jede andere, als die sehnige Natur eines Shakespeare darüber hätte gänzlich verstummen müssen. Und am vollkommensten werden wir die Beschaffenheit dieser dem Dichter von seiner Zeit aufgezwungenen, und ihn fortan auch vor den sorgfältigsten Nachforschungen fast gänzlich verbergenden Umhüllung gerade dann erkennen, wenn wir dennoch einmal vermeinen dürften, unter dem aufgeschlagenen Visir jenes rostigen Eisenkleides, über welches wohl noch gar die Zipfel einer Narrenkappe herabhängen, so dass von ihren Schellen oft der ganze ritterliche Harnisch wiederklingt — jene Augen selbst zu erschauen, denen eine solche Sehkraft entstammte, und deren Blick, so flüchtig er uns auch traf, uns doch nun ungeahnte Gewissheit verlieh.

Wenn König Johann, von Gewissenspein um Arthur's vermeintlichen Tod ergriffen, dem Humbert vorwirft, dass er ihn zu schnell verstanden habe:

„Hätt'st du den Kopf geschüttelt, nur gestutzt,
Da ich von meinem Anschlag damals sprach,
Ein Aug' des Zweifels auf mich hingewandt",

so scheint vor diesem Wort, vor dieser Möglichkeit die ganze schreckliche Zurüstung all des grausamen Thun's ringsumher, für einen Augenblick, völlig verschwunden zu sein. In dem verrätherischen König hätte ein kurzes, schweigendes Besinnen, hätte ein einziger Blick den *Menschen* wachzurufen vermocht. Fühlt man sich nun zugleich hierbei an das eben vernommene Flehen Arthurs um Verschonung seiner Augen erinnert, und erfährt man ferner, wie zu derselben Stunde, „des Oheims Geist", jedem Aug' des Zweifels unzugänglich und von jener Regung des Gewissens unberührt, in Mauern und Steinen dem jungen Prinzen Tod bringt — so haben wir ein dramatisches Gewebe vor uns, durch welches uns allerdings ein höchst wuchtiges und nachdrückliches Urtheil über die Dinge, welche da geschehen, vermittelt wird, ohne dass der Dichter selbst aus diesem Gewebe heraustrete, und sententiös laut würde. Es mag uns diess Beispiel auch da zur Anweisung dienen, wo wir wirklich Tendenzen zu hören bekommen — und in der That genügte ihre Menge, von dem „Seht mir doch diess Zeitalter" der Lustspiele bis zu dem „Erwägt es nach der Gröblichkeit der Welt" in Richard III, bereits, um einen Dichter der Tendenz reichlich auszustatten —: bei Shakespeare haben wir stäts von diesen Aeusserungen auf die Personen und Situationen, welchen sie angehören, zurückzugehen, und vermögen das Wort des Dichters selbst einzig erst in einer Deutung von deren eigenem, innersten Gehalte zu erlauschen. Falstaffs Mund z. B. fliesst über von dergleichen Deklamationen, in welchen sicherlich Niemand des Dichters Meinung unmittelbar zu erkennen gesonnen ist. Erwägen

wir jedoch, in welche heroische Umgebung dieser Jugendgenosse des Siegers von Crécy und Azincourt gestellt ist, um derselben jedes Mal durch sein Erscheinen alle feierliche Würde abzustreifen und ihre grämliche Ernsthaftigkeit zu benehmen; wie unser Mitgefühl nun aber einzig dem „Verführer" Heinrichs gehört, wenn wir erfahren, welch' herzloses Spiel vielmehr der Prinz mit dem „redlichen Hans" Falstaff treibt; und dass uns diese gewagteste aller Grotesken wohl gar Thränen der Rührung zu entlocken vermag, indessen uns die königlichen Kriege und Siege nur einen erhabenen Schauder verursachen, so empfinden wir dann hierin mit Recht den eigensten Herzschlag Shakespeare'scher Dichtung. — Den gleichen Grundzug, tragisch ausgeprägt, weist die Geschichte Heinrich's des Sechsten auf: die milde Menschlichkeit dieses „heiligen" Königs erscheint schwach, wehrlos und sogar schmachvoll der mächtigen Männlichkeit der Gloster, York und Warwick gegenüber. Sein legitimes Recht bringt ihn um Ruhe und Leben: vollends aber das eigene, rege Gefühl für jene Spur von Unrecht in seinem Anspruch auf den Thron sogar um Ehre und Ansehen; denn dieses zeigt ihm, als einzigen Weg zur Gewinnung des Friedens, in der ersten Scene des dritten Theils, die ebenso feige als nutzlose Enterbung seines Sohnes zu Gunsten York's. Wie kläglich erscheint nun dieser König, wenn er sich aus dem Getümmel der um seinetwillen entbrannten Schlacht davonschleicht und, bei Seite sitzend, das Loos eines friedsamen Schäfers sich sehnsüchtig vormalt: wie trifft aber die ganze Schwere eines solchen Urtheils keineswegs diese reine Sehnsucht, sondern vielmehr jene eigensüchtigen Leidenschaften, welche die Kämpfe ringsumher auch gegen den Willen dessen, den sie eigentlich angehen, nothwendig machen.

Zu den Zeiten der Renaissance selbst gelangt Shakespeare in „Heinrich VIII", und nähert sich hierauf einer Schilderung seiner eigenen Tage nicht weiter, als in dem Segen über das Kind Elisabeth, am Schlusse dieses Stücks. Man vermöchte wohl in dem weit weniger ritterlich blutigen, darum jedoch nicht minder grausamen und unbarmherzigen Treiben dieses Dramas die äusseren Kennzeichen aller Endzustände solcher mörderischen Umwälzungen zu erblicken, dergleichen die vorhergehenden Dramen enthalten, — und somit eine erste Andeutung jenes später so ersichtlichen Vorganges, durch welchen aus dreissigjährigen Kämpfen der Vernichtung und Verwüstung die Zivilisation der Perrücke und des Zopfes hervorging. Demnach also war in der typischen Bedeutung und der weiten Verzweigung der Wurzeln jener Verhältnisse, welchen der Dichter selbst unmittelbar angehörte, die Vorbedingung gegeben, die ihm, in einer auch an sich selbst historisch treuen Schilderung gewisser Vergangenheiten, doch seiner eigenen Zeit den Spiegel vorzuhalten ermöglichte. Weil er erkannte, wie in dieser seiner Zeit ein aller Treue, Würde und Ritterlichkeit fremder, blinder Drang nach dem unheilvollen Gute unseliger Macht allgewaltig herrsche, erschaute er im Grunde der Dinge alle jene Kämpfe und Leidenschaften selbst, vermöge deren eine solche Entfremdung, ein solches Losringen sich vollzogen hatte. Diess alles erscheint uns als der Inhalt jenes

Gegensatzes, welcher die ganze Reihe der Königsdramen hindurch, in immer neuen Formen wiederkehrt; so verhält sich die Zeit Johann's zu der Richard's, des Vaters Arthurs und des Bastards — so Heinrich Bolingbroke zu Richard II — so endlich wieder die York und Somerset, welche Frankreich durch ihre Zwietracht verlieren, zu dessen Eroberer, Heinrich V, und Richard Glosters Wüthen zum heiligen sechsten Heinrich. — Jene sehnende Ahnung aber des vollständigen Gegentheiles von diesem Allen, des „menschlichen Jahrhunderts", ist zwar sicherlich der Sinn, welchen wir einer Auffassung des Kunstwerkes Shakespeare's zu geben haben: jedoch, unausgesprochen und vielleicht unsagbar, tritt dieselbe in diesen Werken selbst nie mit der kühnen Ersichtlichkeit der „Ideales" auf, wie bei den Späteren, einem Rousseau und Schiller; sondern, wir wiederholen es, fast einzig in jenem uns ewig geheimnissvollen Dichtergemüthe und Dichterauge selbst, welches aus diesem wirren Drängen Gestalten ersah und schuf.

Denselben Gegensatz und dieselbe letzte Bedeutung, wie in der Aufeinanderfolge der englischen Königsdramen, erkennen wir in den Begebenheiten und Gestalten, welche der römischen Geschichte angehören. Dass wir in ihnen wirklich römische Geschichte in aller Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit finden, und doch auch andererseits, nach dem übereinstimmenden Ausspruche Goethe's und Schopenhauers, das getreue Abbild der eigenen, englischen Umgebung des Dichters, erklären wir abermals daraus, dass denselben eine ihm unmittelbar ersichtliche, innere Zusammengehörigkeit gerade dieser Zeitalter darauf hinleitete, römische Begebenheiten zu gestalten: denn wie die kalte Gewaltsamkeit des Römerthumes den zwar auch kämpfenden und ringenden, aber in sich weit seelenvolleren Hellenismus unterjochte — obschon nicht vernichtete; ebenso erscheinen die ideenlos dynastischen Wirren der neueren Zeit in ihrem Verhältnisse zu den germanischen Idealen des Mittelalters. Wenn nun Shakespeare sich durch ein solches Zurückgehen auf eine weiter entlegene Vergangenheit in den Stand gesetzt fand, in seinen Coriolanus, Brutus und Antonius wirkliche Helden, ohne die Beeinträchtigung des Gewandes der politischen Gegenwart, obschon umgeben von durchaus ähnlichen Vorgängen, darzustellen; so finden wir auch hierin auf's vollkommenste abgebildet die einzige, vorhandene ideale Möglichkeit des Zeitalters, da dieses durch zwar stäts vereinzelte, aber wahrhafte und erhabene Heldengestalten, in Kunst, Philosophie und Religion, unsere Blicke immer wieder auf sich zieht. Doch vergessen wir zugleich den Umstand nicht, dass der Dichter zwar die Helden Roms geschildert, die Helden Griechenlands dagegen verspottet hat: seine Zeit gab ihm keinen Achilles, auch selbst schon keinen Alkibiades mehr, und in Timon von Athen — keinen Athener. Diess nämlich dürfte einer der wichtigsten Züge in dem gesammten Bilde der Dichtung Shakespeare's sein, und eine der bittersten Wahrheiten, welche dem Zeitalter des Humanismus, an seinem Ende, nur immer offenbart werden konnten. Da heisst es aus dem Munde des Dichters: ihr seid meine Thersites, Timon, Cäsar und Octavianus; von einem Helden

sehe ich wenig, von einem Hellenen nichts an euch; redet ihr aber von dergleichen, so gebt ihr euch mit Unwahrhaftigkeiten und Unwirklichkeiten ab, obschon ihr euch Söhne einer „Renaissance“ nennt.

Müssen wir nun aber nicht finden, dass auf gleiche, negative Weise in dem Welt-Abbilde der Shakespeare'schen Dichtung über die alleredelste Erscheinung jener Jahrhunderte abgesprochen sei: die Reformation? Wäre von der echten Heldenhaftigkeit eines Luther eine Wirkung und Wirklichkeit von gleichem Inhalte und Geiste ausgegangen und etwa gar in der doch dem Namen nach am vollkommensten gelungenen Erneuerung der Kirche England's zu erachten gewesen, so würden wir wohl sicherlich nicht jede Spur einer solchen idealen Schöpfung, ihrem erhabenen Gehalte nach aufgefasst und dargestellt, bei Shakespeare vermissen: ja wir würden überhaupt — erwägen wir den Umfang einer solchen etwa geschehenen religiösen „Wiedergeburt“ recht — keine derartige, durchgängige Verurtheilung seines Zeitalters bei ihm antreffen. Bedenken wir ferner, wie natürlich dem Zeitgenossen der heroischen Erhebung der protestantischen Niederlande eine Theilnahme für das in derselben enthaltene ideale, religiöse Element hätte sein müssen; wogegen jedoch vielmehr einen Shakespeare die Natur der Dinge nur vermocht hat, dem politischen Vorgange einer aller Orten siegenden, hierarchischen Reaktion seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden und etwa auch, in der Darstellung der Fürsten der Kirche in der englischen Geschichte, seinen Widerwillen zu bezeugen.

Diese Wahrnehmung muss uns, vor allen anderen, zu einer ernsten Besinnung über das Geschick der idealen Triebkräfte unserer Geschichte veranlassen. Denn nicht nur die niederländische Revolution, sondern ebensowohl später die englische, selbst die grosse französische, und schliesslich denn auch die deutsche Revolution von 1848 weisen sogar in ihrer Entstehung eine entschiedene Verwandtschaft auf mit jener ersten grossen Erregung des deutschen Volkes zu Beginn der Reformation, ohne dass sie ferner diese letztere in der Gesammtheit der idealen Antriebe überträfen: daraus werden wir, über die endgiltige Wirkungslosigkeit jener Erhebung, durch Shakespeare, belehrt, den Schluss ziehen, dass auch die sämmtlichen Revolutionen, von ihrer Durchführung und ihrem Erfolge im Einzelnen abgesehen, die eigentlich bedeutungsvolle Aufgabe einer Regeneration der Völker, ja der Menschheit ungelöst zurückgelassen, ja, kaum in Angriff genommen haben. Dieser Schluss und die ihn bestätigende historische Betrachtung wird sodann besonders geeignet sein, unsere Aufmerksamkeit dafür zu schärfen, wenn wir etwa diese letzte bedeutsamste Aufgabe, unter gänzlichem Verlassen des politischen Gebietes, mit völlig neuen Mitteln behandelt und gelöst fänden. Demnach hätten wir die so vermittelte Belehrung nur auf die uns vorliegenden Worte unseres Meisters anzuwenden, um ein weitgehendes und zuversichtliches Verständniss dafür zu gewinnen, dass Richard Wagner die Aussprache seines Gedankens einer Regeneration der historischen Menschheit mit einer Absage an das gesammte politische Treiben verband; und dass er zu dieser Absage, gerade weil er

einmal inmitten der letzten jener Revolutionen gestanden hat, vor Allen berufen war: um nun für die Idee einer „Wiedergeburt“, in der That und dem Gedanken seines Kunstwerkes, die entscheidende, neue und ungeahnte Begründung zu geben.

Kehren wir nun nochmals zu der Dichtung Shakespeare's zurück, und zwar zu denjenigen seiner Dramen, in welchen — wie in Hamlet, Macbeth, Romeo und Julia — nicht mehr das historische Gewand bestimmend unsere Blicke auf sich zieht: so werden wir es in ihnen bereits nicht mehr für die Hauptsache halten, ohne es darum gänzlich übersehen zu wollen, dass das tragische Verhängniss zu den Thaten und somit dem Geschick des Helden durch Vermittelung politischer Begebenheiten Zugang erhält.

Die furchtbaren Thatsächlichkeiten einer politischen Katastrophe, die unausbleiblichen, und bis zum Verbrechen unheilvollen Wirkungen des Strebens nach Macht bilden wohl den hauptsächlichsten Inhalt der Handlung des Macbeth; ja wir suchen in ihm fast vergebens nach einer letzten Spur des Edlen, Reinen, Unschuldsvollen: wie Malcolm sich, in der dritten Scene des vierten Aktes, Tugend um Tugend abspricht, so dass die Bekämpfung Macbeths ihre volle rächende Kraft erst wieder dem Vaterschmerze Macduff's entnimmt. Dagegen tritt im Hamlet vielmehr die politische Handlung in den Hintergrund vor der Fülle jenes Gemüthes, welches, nachdem ein entsetzlicher Vorgang es das *Verbrechen* im Grunde der es umgebenden Welt hat erblicken lassen, nun vor der ihm in solcher heillosen Welt abgeforderte *That* auf's Tiefste erschaudert. Und doch ist es auch hier ein kriegerischer Fortinbras, welcher, nüchtern und kühl, mit dem Anscheine eines Helden und vermöge allerwirklichster Macht schliesslich Recht behält. Ist es vielleicht wirklich keine Laune des Einfalls, dass Wittenberg die Schule des Hamlet gewesen ist? Wäre diess denn der einzige, aber nachdrucksvolle Hinweis auf jenes erhabenste Ideal des sechzehnten Jahrhunderts und sein Geschick? Und gilt es allen jenen nun unterdrückten, und fast verschwundenen, edelsten menschlichen Regungen, wenn Hamlet vor den Augen des Fortinbras, mit einem *Der Rest ist Schweigen* stirbt? In Romeo und Julia fallen die Liebenden einem Zwiste des Marktes und der Gassen von Verona zum Opfer, in jener Tragödie, welche überall, in der morgenfrischen Einsiedelei des Lorenzo, wie in der Mondnacht im Garten der Capulets — im Gemache der Julia, wie vor dem Laden des giftspendenden Apothekers, von einem glühend-schmerzlichen Gefühle für die einfache, wahrhaftige Natur der Dinge und Menschen beseelt erscheint; ihr Verhängniss ist ebenso unausweichlich, als der letzte Anlass zu allem Unheil, die Einsperrung des Bruders Marco, nebensächlich und zufällig ist: aber es wäre in den Wolken verblieben, wenn nicht der freilich höchst ritterlich gezogene und, sehr zur Unzeit, sicher treffende Stahl des Romeo es als einen Blitzschlag auf sein Haupt herabgezogen hätte. — Wir dürfen uns in der Auffassung eines solchen gemeinsamen Grundzuges auch dieser Dramen auf die Autorität Goethes berufen, welcher sich in „Shakespeare und kein Ende“ II. über die

schicksalartige Nöthigung der Helden Shakespeares zu ihrem Thun und sogar zu ihrem Wollen ausspricht, nachdem er den Typus dieses Verhältnisses in Hamlet aufgefunden und dargestellt hatte. Wir vergleichen demnach diese so überaus kräftigen und doch zugleich innerlich tief ohnmächtigen Gestalten jenen Schatten Homers, welche vom Opferblute zu trinken und Menschenworte zu reden begehren, jedoch durch das unbarmherzige Schwert des selbst schmerzvoll und sehnsüchtig bewegten Odysseus in ihr blindes Treiben und Drängen gebannt bleiben; alle diese Thaten, die man ach! so gerne ungethan liesse, gemahnen uns an Kundry's Verzauberung, welche, dem Werke ihrer Heiligung entrückt, den glanzvollen Tag des heillosesten Thuns mit dem furchtbaren Schmerzensschrei eines hellen Auflachens begrüsst.

Hiermit hat uns denn die Erläuterung eines historischen Verhältnisses zu der Erwägung des Inhaltes der tragischen Wirkung selbst hingeleitet. Wir finden, dass, gleichwie den Anlass zu unserer Aufgabe die historische Stellung unseres Meisters an die Hand gab, wir ebenso die schliessliche Erklärung der Lösung, welche wir dieser Aufgabe zu geben versuchten, seinem Kunstwerk und seiner Lehre zu entnehmen haben, weil in diesen uns das Tragische seiner unmittelbaren Wirkung nach, sowie in seiner letzten, tiefsten Bedeutung gegeben ist.

In dem schöpferischen Wahrtraum des Gedichtes kann schon desshalb ein Weltgericht enthalten sein, weil der Dichter in ihm die unbedingte Giltigkeit alles dessen, was ihn sichtbar und greifbar umdrängt, durch seine gleich wirkliche Schöpfung verneint; und ihm darum vielmehr auch dieser wirre Drang rings um ihn her nur wie ein Traum erscheinen mag. Wir entsinnen uns hier des hochberühmten Dichterwortes:

„Das Fest ist jetzt zu Ende; unsere Spieler,
Wie ich euch sagte, waren Geister, und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der grosse Ball,
Ja, was daran nur Theil hat, untergehn;
Und, wie diess leere Schaugepräng' erblasst,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Stoff,
Wie der zu Träumen; und diess kleine Leben
Umfasst ein Schlaf.“

Wir müssen jedoch hier die besondere Erinnerung hinzufügen, wie diess in Prosperos Munde ein Ausdruck der kaum gebändigten Leidenschaft und der Entrüstung über den nun auf's schleunigste bekämpften Mordanschlag der Genossen Calibans ist, so dass Ferdinand und Miranda sich vor ihrem Vater entsetzen, wenn er es ausspricht. Durch einen solchen Hinweis etwa wären diejenigen zu mahnen, welche den Traum des Dichters — für Träumereien zu halten und die entscheidende *Wirkung* des Kunstwerkes zu leugnen gesonnen sind. Durch jenes erhabene Bild aufmerksam gemacht, wären sie weiter daran zu erinnern, wie in unseren Tagen es der Künstler gewesen ist, welcher

in der bereits als traumhafter „Idealismus“ und krankhafter „Pessimismus“ verkannten Lehre des Philosophen den Keim machtvollster Gesinnung nicht nur nachwies, sondern auch, durch das von Jenem ungeahnte Beispiel, neu belebte. Wir würden hieran endlich die Erläuterung anschliessen, dass wir nur und in demselben Sinne einen Dichter den Richter seiner Welt benennen durften, in welchem uns nun der Glaube beseelt, dass das entscheidende Wort zu einer Erneuerung und Umbildung dieser Welt von einem Künstler ausgesprochen worden sei.

„Unser Schluss in Betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andrerseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig von uns behandelt wird.“ Während der moralische Trieb selbst im Thiere schlummert, und, geweckt, dem Menschen zum ergreifenden Beispiele werden kann — so ist dennoch eine Form dieses Triebes dem Menschen so sehr eigenthümlich, dass sie sogar jenen Instinkt des Mitleidens erst zu erwecken berufen ist: diess ist das Mitleid als Gesinnung, als eine, die ganze Welt, „auch“ die Thiere, umfassende, bewusste Grund-Anschauung. Dass eine solche Empfindung einzig dem Menschen Würde verleihe, und inwiefern diess, und warum — das vermochte der Philosoph zu lehren und nachzuweisen; fragen wir aber, wo eine derartige, übrigens so gänzlich unvergleichliche Empfindung sich unserer unmittelbar und unwiderstehlich bemächtige, so antwortet die innere Erfahrung eines jeden: in der Theilnahme am Tragischen, in dem Eindrucke des Weltbildes, welches uns die Kunst vorhält, und derjenigen Tragödie vor Allen, welche den Weg zu unseren Herzen sich durch die Musik erschlossen hat. Desshalb also musste es dem Schöpfer dieses Kunstwerkes vorbehalten sein, dem Propheten des Mitleidens eine letzte Auslegung hinzuzufügen; und nur wer des Wunders dieses Kunstwerkes gewiss geworden ist, dürfte sich auch zu der Ahnung jenes anderen Wunders, der ethischen Umkehr des Menschen von seinem historisch natürlichen Wege, befähigt fühlen. Die unsagbare Entlegenheit dieses Wunders hatte Schopenhauer nur einfach zugegeben und benannt: „es ist Wirkung der Gnade“. Jedoch ward von Richard Wagner das ersichtliche Kennzeichen angegeben, in welchem sich eine solche Gnadenwirkung, die „Würde des Menschen“, und zugleich die einzig seiner Kunst entsprechende Welt kundzugeben hätte: nämlich in einem völlig umgewandelten Verhalten des Menschen in der Natur, und zu dem ihm in derselben zunächst verwandten Thiere. Wer sich zu einem solchen Verhalten bestimmt fühlt, auf den wird das Kunstwerk Wagners *gewirkt* haben; von diesem wird zugleich fernerhin keine Aufgabe der sittlichen Welt unverstanden bleiben.

Nur durch dieses, von einem Künstler geforderte Verhalten vermögen wir unsere Deutung des Verhältnisses Shakespeare's zu seiner Welt zu erläutern. Wir können demnach unsere diesem Verhältnisse gewidmete Betrachtung nicht

bedeutungsvoller abschliessen, als durch den Hinweis auf jene Stelle, in welcher Shakespeare der Empfindung für das Leiden der Thiere, und sogar entscheidenden Folgerungen hieraus Ausdruck gegeben hat. Der schwermüthige Jaques durchschaut die Furchtbarkeit alles menschlichen Thuns, in dem Anblicke des verwundeten Wildes; „es schwört, dass der jagdlustige Herzog auf diesem Wege mehr Unrecht übe, als sein Bruder, der ihn verbannt“;
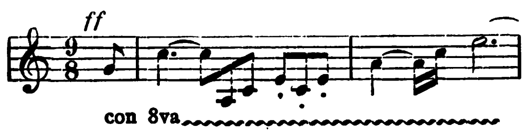
„schwört, dass wir
Nichts als Tyrannen, Räuber, Schlimmres noch,
Weil wir die Thiere schrecken, ja sie tödten,
In ihrem heimathlichen Sitz“.

Wenn schon manche, unsichere Vermuthungen in Jaques den Dichter selbst haben vernehmen wollen, so glauben wir vielmehr den tiefen Grund angegeben zu haben, warum allerdings in solchen Worten jene Stimmung unmittelbar ausgesprochen erscheint, welche vielleicht aus Shakespeare den Einsiedler von Stratford gemacht hat, jedenfalls aber seiner Dichtung die Bedeutung eines Urtheilsspruches über seine geschichtliche Umgebung verleiht.
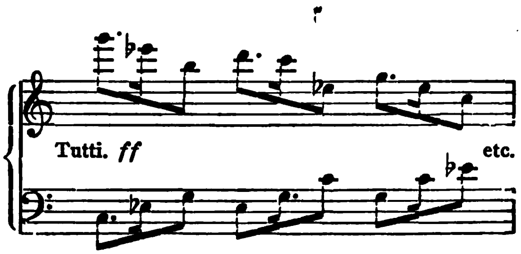
Die Bühnenproben
zu den Festspielen des Jahres 1876.
Von Heinrich Porges.

Die Walküre.
Zweiter Aufzug.
Vorspiel und erste Scene.

Der das Vorspiel des zweiten Aktes eröffnende Einsatz der Trompeten



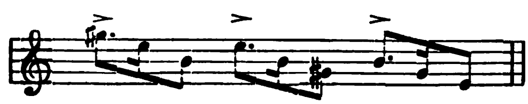
musste mit grösster Kühnheit erfolgen, und mit der gleichen schneidigen, energisch vordringenden Kraft war dieses Motiv stäts bei seinem öfteren späteren Auftreten wiederzugeben. Der Vortrag dieses symphonischen Satzes erheischt überhaupt die grösste Heftigkeit aller Akzente und gleichzeitig den freiesten lyrischen Schwung; nur hierdurch werden wir in jenen Aufruhr aller Gefühle mit hineingerissen, der als kampfbereiter Todesmuth und schmerzdurchbebte Liebeswonne die Herzen des in jäher Flucht dahinjagenden unseligen Liebespaares durchstürmt. Von der Wendung nach C-moll



angefangen, verlangte der Meister bei grösster Wucht die deutlichste Hervorhebung aller metrischen Akzente, d. i. aller Taktanfänge, und damit musste sich ein geringes, eben durch das lastende Schwergewicht der Ausführung motivirtes Zurückhalten des Tempo's verbinden, das sich bis zum Eintritte des Walkürenthema's in C-dur
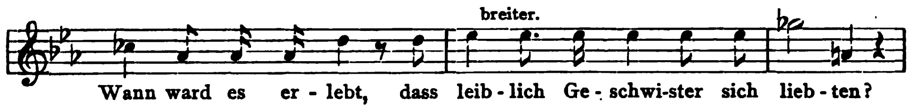


zu erstrecken hatte. Dieses Thema selbst war wiederum mit jener dominirend wirkenden rhythmischen Schärfe vorzutragen, von der wir schon beim Eingange des ersten Aktes gesprochen haben. Im letzten Takte des Vorspieles
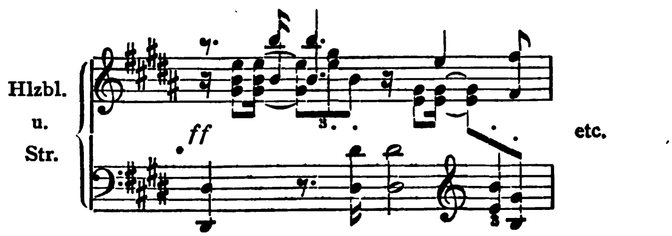


waren die Anfangsnoten des daktylischen Motivs scharf zu markiren. Das sich hieran anschliessende kurze Zwiegespräch zwischen Wotan und Brünnhilde ward durchaus energisch und rasch vordringend wiedergegeben; die Reden Wotan's von wuchtiger Kraft, die Brünnhilden's von überschäumendem Jugendmuth erfüllt. Bei den Worten der letzteren *Hei! wie die gold'ne Geissel sie schwingt! Die armen Thiere ächzen vor Angst, wild rasseln die Räder, zornig fährt sie zum Zank* war die den scenischen Vorgang so drastisch illustrirende Orchesterbegleitung wesentlich schwächer zu spielen. „*Vornehm, wie ein König zu sprechen*", lautete die ausdrückliche Anweisung des Meisters bei Wotan's Worten *Was Fricka kümmert, künde sie frei.* In dem ganzen, an fesselndem Detail überreichen Dialoge erneute er eine oft gethane Mahnung, keine Zögerung im Tempo eintreten zu lassen, zu welcher Sänger und Spieler gerade bei gemüthstiefen Stellen so leicht hinneigen. Am Schlusse ihrer in hartem Tone gehaltenen Rede *Wie thörig und taub du dich stellst, als wüsstest fürwahr du nicht, dass um der Ehe heiligen Eid, den hart verletzten, ich klage!* musste Fricka etwas zurücktreten und mit Emphase die linke Hand erheben. Der Anfang der Stelle *Achtest du rühmlich der Ehe Bruch, so prahle nun weiter und preis' es heilig, dass Blutschande entblüht dem Bunde des Zwillingspaars!* war ohne alle äusseren Bewegungen wiederzugeben; erst von den eine steigernde Erregung verrathenden Worten *Mir schaudert das Herz, es schwindelt mein Hirn: bräutlich umfing die Schwester den Bruder!* angefangen, belebt sich wieder die
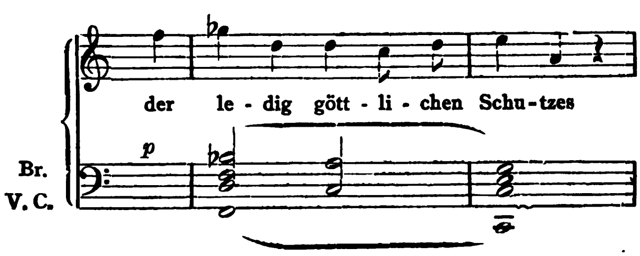
mimische Aktion, die bei dem im Tone einer erhabenen Entrüstung gethanen fragenden Ausrufe



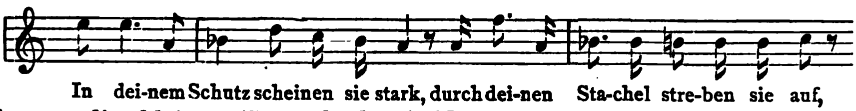
in eine plastische Attitüde übergeht. Mit zurückgebeugtem Oberkörper und hoch erhobenen Armen steht Fricka vor uns und verharrt dann einige Zeit in dieser grossartig wirkenden Stellung. Bei den Worten *So ist es denn aus mit den ewigen Göttern, seit du die wilden Wälsungen zeugtest?* schreitet sie nahe an Wotan heran; hart und heftig klingt ihre Stimme, wenn sie ihm zuruft: *Heraus sagt' ich's, traf ich den Sinn?* und bei den letzten Worten ihres Vorwurfes *dass nach Lust und Laune nur walte diess frevelnde Zwillingspaar, deiner Untreue zuchtlose Frucht* wendet sie sich mit Schauder ab. In dem sich hieran anschliessenden ariosen, im Tone leidenschaftlicher Klage gehaltenen Tonsatze in Gis-moll, ist die Begleitung dem Gesange sorgsam unterzuordnen und besonders bei der üppig klingenden H-dur-Stelle *wie des Wechsels Lust du gewännest* etc. ist die Tonstärke in allen Instrumenten möglichst zu mässigen. Von den Worten *und Brünnhilde selbst, deines Wunsches Braut, in Gehorsam der Herrin du gabst* angefangen wendet sich Fricka wieder direkt Wotan zu und am Schlusse ihrer zuletzt zu grösster Leidenschaft sich steigernden Rede, in welcher der anfängliche Ton der Klage sich in den der Anklage verwandelt hat, tritt sie bei dem Orchesternachspiele
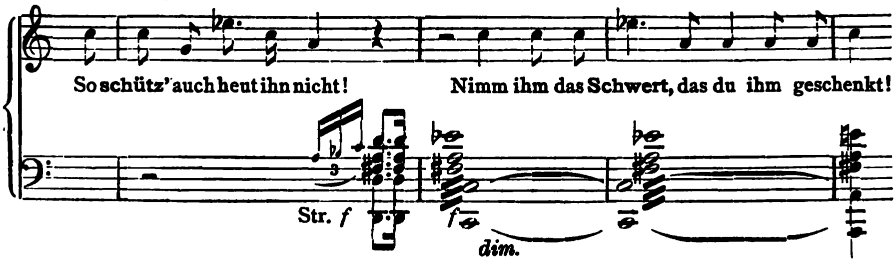


mit grosser Heftigkeit zurück. Ihr ganzes Wesen hat nun einen wie gebieterischen Charakter angenommen und mit schneidigster Schärfe ruft sie die Worte *So führ' es nun aus, fülle das Maass, die Betrog'ne lass' auch zertreten.* Ernst dastehend horcht sie Wotan's ruhig gesprochener Antwort, in welcher die Takte
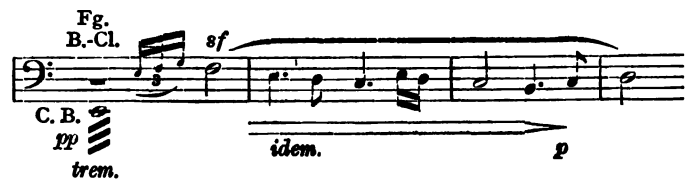


mit bedeutsamem Ausdruck und etwas gehalten wiederzugeben waren. Bei den Worten *Mit tiefem Sinne willst du mich täuschen!* etc. fährt Fricka mit der Hand nach der Stirn; ihre ganze Erwiderung durfte bei aller Bestimmtheit des Tones nicht das Gepräge der Hastigkeit haben, und besonders mahnte der Meister bei der Stelle
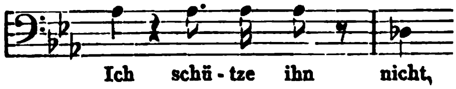


daran, die kleinen (Sechzehntheil-) Noten ja nicht zu kurz zu nehmen. In dem Satze *doch diesen Wälsung gewinnst du dir nicht* war das Wort *gewinnst* mit scharfer Akzentuirung hervorzuheben. Das Gleiche gilt für die in dem folgenden Beispiele
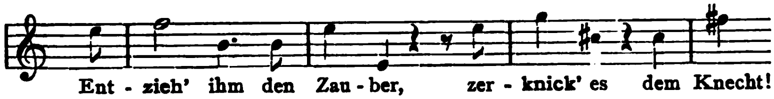


gesperrt gedruckten Worte. Erschreckt fährt Wotan zusammen. Die Wirkung des jetzt folgenden Vorganges beruht hauptsächlich darauf, dass der Darsteller des Wotan sein vergebliches Ankämpfen gegen Fricka's immer herrischer werdendes Drängen durch die stumme mimische Aktion in ergreifender Weise zum Ausdrucke zu bringen versteht. Das musikalische Gegenbild der an seinem Innern „nagenden Herzensnoth" bildet die Fricka's Rede begleitende Melodie des Orchesters
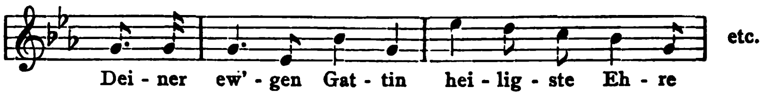


Bei den Worten *für ihn stiessest du das Schwert in den Stamm*, tritt Fricka nahe an Wotan heran, entfernt sich aber nach der Stelle *Mit Unfreien streitet kein Edler!* wieder von ihm und mit einer (mit dem scharf zu akzentuirenden Worte *straft* genau zusammentreffenden) gebietenden Handbewegung ruft sie ihm zu: *den Frevler straft nur der Freie* etc. In gleicher Weise und dabei mit geradezu furchtbarer Energie hat Fricka ihre Forderung *Lass' von dem Wälsung!* kundzugeben, und mit erbebendem und unheimlich gedämpftem Tone spricht Wotan die Worte *Er geh' seines Weg's.* Bei der Stelle
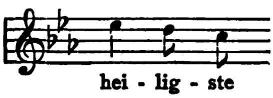


musste der letzte Ton (des) ganz kurz abgebrochen werden und Fricka von hier an wieder in Wotan's Nähe stehen. Mit einschneidender Markirung und stätem Festhalten des gebieterischen Tones hat Fricka die Anfänge der Phrasen



hervorzuheben. Bei der durch Adel und Gemüthstiefe gleich hervorragenden Melodie
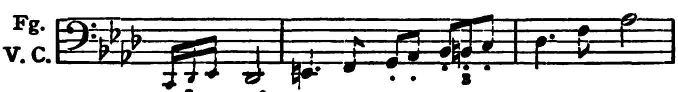


ist das Tempo ziemlich mässig zu nehmen, so dass die einzelnen Achteltriolen der Begleitung scharf abgetrennt zu Gehör kommen. Der Melodietheil



musste nach des Meisters Anweisung mit besonderer Wärme und gehobenem Ausdruck gesungen werden, und Wotan's Stimme bei seiner letzten, in furchtbarem Unmuth gegebenen Antwort *Nimm den Eid!* wie gebrochen klingen.
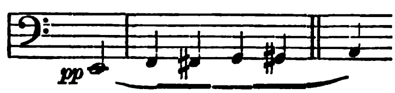
Zweite Scene.

Bei ihren Worten *So sah ich dich nie: was nagt dir das Herz* musste Brünnhilde mit ängstlicher Besorgtheit nahe an Wotan herantreten. Zu geradezu furchtbarer Wirkung gelangte der das gewaltigste Pathos verlangende Gefühlsausbruch Wotan's, in welchem das vergebliche Ankämpfen gegen eine höchste, selbst über dem Gotte herrschende sittliche Macht einen so erschütternden Ausdruck findet. Hier sind die heftigsten Akzente am Platze, besonders ist auch im Orchester das rasche Anwachsen der Tonstärke in dem mit dämonischem Grollen aufsteigenden Motive
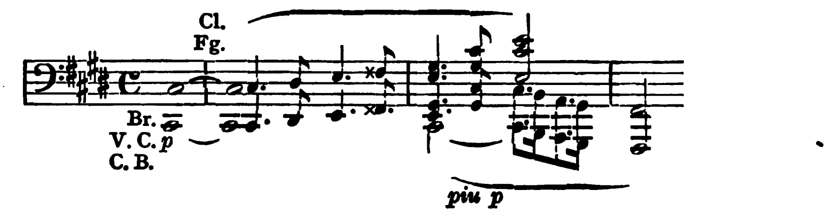


und dem damit alternirenden Fluchthema mit grosser Vehemenz auszuführen. Das Tempo von Wotan's geheimnissvollem Berichte *Als junger Liebe Lust mir verblich* etc. ward etwas bewegter genommen, als die vorangehenden Takte des Orchesters. Der Vortrag trug hier durchaus das Gepräge jenes episch-dramatischen Styles an sich, der uns den Gemüthszustand des Erzählenden mitempfinden lässt und ebenso den Inhalt seiner Mittheilung zu deutlichstem Wissen bringt. Nur das durchdringendste Verständniss des letzteren kann die Darsteller befähigen, bei stätem Festhalten einer unheimlich-düsteren Tonfärbung eine solche Mannigfaltigkeit der Charakteristik der einzelnen Momente zu verbinden, durch die auch unsere Verstandesthätigkeit stäts von

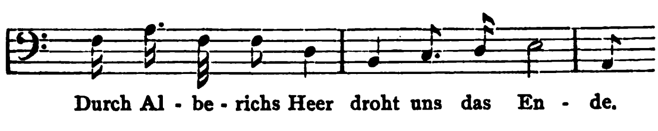
Neuem wachgerufen und befriedigt wird. Die Eigenthümlichkeit und Schwierigkeit des hier gestellten Problems hat der Meister selbst (unter Anerkennung der Vorzüglichkeit seiner Lösung durch den Darsteller des Wotan) in seinem „Rückblicke auf die Bühnenfestspiele" *) zur Sprache gebracht. Die Angaben der Partitur über die geforderte Art des Vortrags gehen übrigens gerade hier so sehr ins Einzelne, dass ihnen nur einige ergänzende Bemerkungen beizufügen sind. So war der aufsteigende Gang der Bässe bei den Worten *mit ihm bezahlt' ich Walhall's Zinnen*
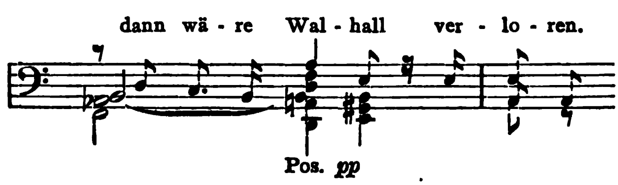


mit etwas schwerer, wie mühevoll aufwärts schreitender Akzentuirung auszuführen. Die zu Wotan's Füssen gelagerte Brünnhilde erhebt sich beim Beginn ihrer Rede *Deinen Saal füllten wir weidlich* etc. ein wenig, kehrt aber bei den Worten *Was macht dir nun Sorge, da nie wir gesäumt?* sogleich wieder in ihre frühere Stellung zurück. Das hierauf, als Ausdruck einer in Wotan's Innern aufsteigenden Erinnerung geheimnissvoll ertönende Erda-Motiv



war in einem gegen das Vorangegangene kontrastirenden wesentlich langsameren Tempo zu nehmen. Am Schlusse der Takte
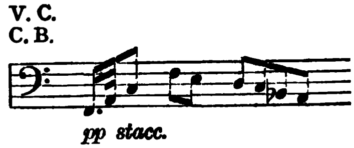


musste der Sänger den Ton leise wie in's Leere verhallen lassen, und die kurz darauf folgende, analoge Kadenz
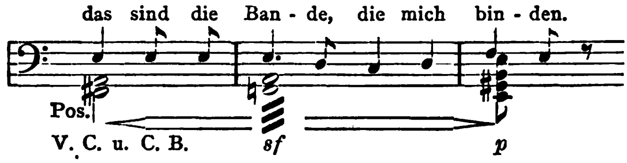


wirkte durch eine geringe Dehnung als der Ausdruck eines tief sorgenvollen Bedenkens. Das gangartig durch mehre Takte geführte Vertragsmotiv
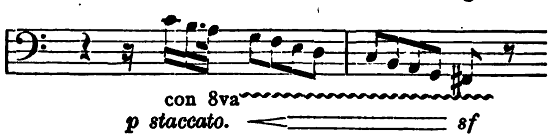
*) Bayreuther Blätter, Jahrgang 1878, 12. Stück, S. 350.
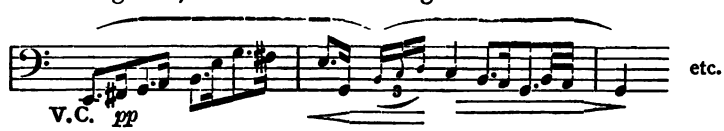


war ohne jedes Eilen scharf und gemessen zu spielen, und mit Bedeutsamkeit und geringem Zurückhalten des Tempo's ward die mit dem Ausdruck der Bitterkeit zu sprechende Phrase



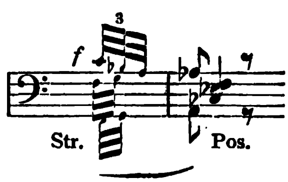
vorgetragen. Das als Reminiszenz auftretende Vertrags-Motiv



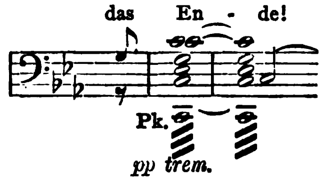
hatten die Posaunen mit hervortretender Markirung zu Gehör zu bringen. Der jetzt nachfolgende, von einer weit ausgedehnten Bassmelodie
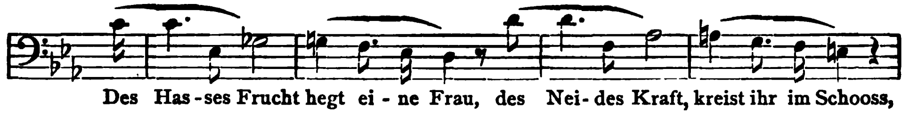


getragene Tonsatz durfte anfangs nicht schnell gespielt werden, und die nach und nach eintretenden Beschleunigungen des Zeitmaasses waren wohl motivirt und ohne jede überstürzende Hastigkeit auszuführen. Dieser tief leidenschaftliche und gleichzeitig elegisch klagende, wie aus dem Munde unsichtbarer Rhapsoden ertönende Gesang ist als ausdrucksvollste Deklamation vorzutragen, und die Raschheit des Tempo's darf sich nur so weit steigern, dass durch sie die vorgeschriebene reiche dynamische Nuancirung nicht unmöglich gemacht wird. Brünnhilde, die den leidenschaftlichen Ergüssen Wotan's immer mit grösster Theilnahme folgt, legt bei dessen Ausrufen *O göttliche Noth! Grässliche Schmach!* in erregtem Mitgefühl die Hände auf seine Knie und mit innigstem Blicke ihm in die Augen schauend stellt sie dann die Frage *Doch der Wälsung, Siegmund? wirkt er nicht selbst?* Nach der Stelle *zu tiefster Scham durchschaute sie mich!* musste Wotan bei dem schneidenden Einsatze



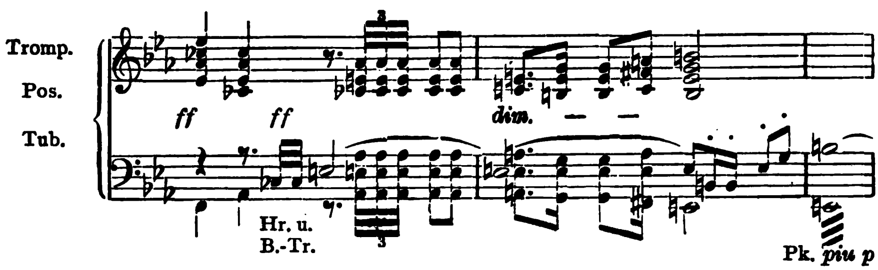
schmerzlich aufzucken. Unmittelbar nach den rasch hingeworfenen Worten *Ihren Willen muss ich gewähren* etc. erhebt er sich, und gleich darauf steht auch Brünnhilde auf. Den Höhepunkt des nun folgenden, mit immer furchtbarer werdender dämonischer Energie hervorbrechenden und von überströmender Gefühlsgewalt erfüllten Ausbruches Wotan's bildet der machtvoll hervordringende Ausruf *Nur Eines will ich noch — das Ende!* Vor dem uns mit unheimlichem Grauen berührenden C-moll-Dreiklange



ward eine lange Pause gemacht. Sie wirkte als Nachklang der uns im Tiefsten durchbebenden Erschütterung, und zugleich hatte man das Gefühl, wie während dieses von einer geheimnissvollen Erhabenheit umgebenen Schweigens in Wotan's Innern eine tiefe Selbstbesinnung sich vollziehe. Die beiden Phrasenglieder
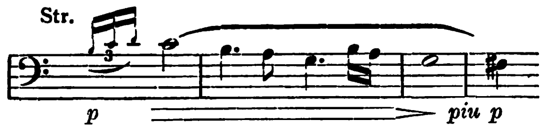


mussten in scharfem Kontraste sich von einander abheben, und die erste Hälfte mit dem Tone schneidiger Bitterkeit, die zweite mit nachlassender Weichheit gesungen werden. Auf die Nothwendigkeit eines genauen Auseinanderhaltens der beiden gleichzeitig in so charakteristischer Umbildung auftretenden Motive
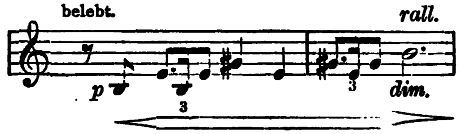


hat der Meister in seinem Aufsatze „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama" (Bayr. Bl. 1879 S. 322) mit Nachdruck hingewiesen. Mit schwerer Wucht müssen die beiden ersten Akkorde des Walhall-Thema's ertönen, dem das querständig einsetzende Weltherrschaftsmotiv mit schneidiger Schärfe wie ins Wort fällt, um dann allein aus dem wie zusammenbrechend versinkenden Walhallthema wieder aufzutauchen. Ein geringes, wie hemmendes Zurückhalten des Tempo's ermöglicht eine deutliche Gestaltung dieser merkwürdigen Stelle. Vor ihren Worten *O sag'! künde, was soll nun dein Kind?* stürzt Brünnhilde mit

leidenschaftlich heftiger Bewegung in Wotan's Nähe. Ihr lyrischer Erguss *Den du zu lieben stäts mich gelehrt* ist mit freiestem Durchbruche der Empfindung zu singen und besonders die Stelle *der in hehrer Tugend dem Herzen dir theuer* (während welcher sie noch näher zu Wotan vorschreitet) durch glühende Wärme des Ausdruckes hervorzuheben. In ihrer Erregtheit dann jede Rücksicht vergessend wendet sich Brünnhilde nach ihren Worten *gegen ihn zwingt mich nimmer dein zwiespältig Wort!* mit trotziger Gebärde ab. Doch der eben hierdurch hervorgerufene furchtbar dämonische Zornesausbruch Wotan's vernichtet schnell dieses plötzliche Aufwallen eines selbständigen Wollens, und der Nachklang ihres erschreckten Erbebens durchzittert noch ihr Inneres, wenn sie mit Erstaunen sich wieder zu fassen suchend vor sich hin spricht: *So sah ich Siegvater nie, erzürnt ihn sonst wohl auch ein Zank.* Die im Orchester ertönenden Zwischensätze wie



dürfen nicht verschleppt werden, und das Walkürenmotiv



war sehr leicht, gleichsam nur andeutungsweise zu spielen. Während des gleich einem tragischen Chorgesang uns berührenden Nachspiels des Orchesters (A-moll) geht die in ihrem Wesen wie gebrochen erscheinende Brünnhilde langsam und mit stockenden Schritten ab.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal."

3.

Gelehrte Beurtheilungen dramatischer Charaktere.

Nachdem wir die beiden Lieblingsgedanken des geistlichen Mythologen Paulus Cassel betrachtet haben, unter deren Banne er als Gelehrter Wagner's Dichtungen zu beurtheilen gezwungen war, wenden wir uns seiner Beurtheilung selber zu und gerathen gleich vor dem ersten Worte in ein bedenkliches Stutzen. Wenn Jemand eine Besprechung von Wagner's Parsifal mit dem Namen „*Secundille*" anhebt, der uns sofort ganz aus Wagner's Gestaltenkreise hinweg in das litterarisch interessante Nebenwerk Wolframischer Epik führt, so zeigt er uns damit

schon deutlich genug, auf welchem Standpunkte er steht; und dieser erste Eindruck bewährt sich als richtig durch die ganze Besprechung hindurch. Obwohl jene beiden Lieblingsgedanken unseres Gelehrten (der Gral als panes gradiles und Klingsor als Lucifer) der epischen Dichtung Wolframs, mit ihrem Gral als Edelstein und Klinschor als nekromantisch-pfäffischer Herzog von Capua, gerade gänzlich fremd sind, so ist ihm jedoch in allem Übrigen Wolfram, und nur Wolfram, der einzig echte und strenge Maassstab für alle späteren Dichtungen, welche ihren Stoff dem Gral- und Parcivalkreise entnehmen. Was Wagner in seinem Drama, abgesehen von jenen beiden Cassel'schen Gedanken, nicht nach der Schablone des Wolfram'schen Epos gemacht hat, das ist falsch und schlecht, ja, es ist eigentlich niederträchtig, und mindestens frivol. Dieses nennt man draussen „wissenschaftliches Verfahren". War die Gelehrsamkeit des Sagenkenners vielleicht allzu philologisch geartet, um den wesenhaften Unterschied zwischen den ästhetischen Gesetzen für die Bildung eines *Epos* und eines *Drama's* zu erkennen, so musste er doch auf das Klarste das litterarische Gewordensein einer Dichtung wie Wolfram's „Parcival" durchschauen, musste wissen, wie sich derselbe Grundstoff aus einzelnen mythischen Urzügen mit der Zeit zu vielfach wechselnder Form zusammengefügt und auf diesem Wege dann auch in einem gewissen Zeitpunkte des Mittelalters eine bestimmte Gestaltung durch Wolfram angenommen hat, worin er nun als eine epische Darstellung der weltlichen und kirchlichen Anschauungen und Lebensformen eben jener historischen Hohenstaufenzeit vom Anfange des 13. Jahrhunderts uns erhalten geblieben ist. Diess anerkannt, dürfte der besonnene Gelehrte aber nicht verlangen, dass nach 666 Jahren ein Dramatiker unserer Tage das jener historischen Periode vollkommen entsprechende, in sich vollendete Meisterwerk eines Wolfram nur einfach in dramatische Form umzuschreiben habe, um nur so und nicht anders wieder ein vollkommenes modernes Kunstwerk zu schaffen. Nun aber kommt ihm plötzlich das eigenthümliche gelehrsame „*Versehen*" an einer bestimmten, besonders interessanten geschichtlichen Periode oder litterarischen Gestaltung mitten zwischen die wissenschaftliche Entwickelung und verstopft sie an jener gewissen Stelle zum dichten Knäuel hartnäckigsten Vorurtheiles. Was nun nicht mit jenem historisch-litterarischen Ideale des Gelehrten übereinstimmt, das rettet alle Weisheit der Welt und alle Schönheit der Kunst nicht vor seiner verurtheilenden Kritik, worin er schliesslich aus fachmässiger Beschränktheit der Urtheilsfreiheit geradezu als böse erscheint und auf höchst unwürdige Missdeutungen verfällt. Hören wir nur gleich das Ärgste:

„Es ist ein romantisches Zauberspiel, was Wagner geschaffen, das sich die Farben und Namen aus dem alten Werke leiht, soweit sie auf der Bühne Effekt machen. Das Spiel ist für die Bühne und die Musik geschrieben. Die Legende von Parcival selbst zieht es herab und entkleidet sie ihrer tiefsten Lehren; wie wenn ein Mädchen aus einem duftenden Kirch-Garten hier und da eine Blume abreisst um einen Kranz für die Statue einer Venus zu pflücken, so ungefähr nimmt sich das Bühnenweihfestspiel aus. Die Poesie des Heiligen und Wahrhaften im Menschenherzen wird entweiht, um der Bühnen-Kunst zu blendenden Effekten zu dienen."

Soweit kommt man in solcher Verfahrenheit des Geistes; und hiernach heisst es dann weiter in entsprechender Flachheit der Auffassung und des Ausdruckes:

„Man kann allerdings dem Komponisten, und einem Wagner nun gewiss nicht, verbieten, ein selbstständiges Textbuch zu componiren, aber warum nennt er es Parsifal? Es stand ihm ja frei, die wenigen Personen, die darin agiren, mit anderen Namen zu nennen." — —

O ja, es stand ihm Alles frei; was er aber in seiner künstlerischen Freiheit gethan hat, das ist nichts Anderes, als was jeden Dichters eigenthümliches Recht von jeher gewesen ist und immer bleiben wird: er hat aus einer alten viel-

gestaltigen Volksüberlieferung von tiefbedeutsamem, geistigem Gehalte die einfachen typischen Grundzüge der Handlung, der Personen und des leitenden Gedankens entnommen, und daraus in einer Konzentrirung, wie allerdings nur der musikalische Dramatiker es vermochte, ein Drama geschaffen, welches ohne den geringsten Ueberschuss an episch-dichterischem, aber auch an opernhaft-musikalischem Nebenwerke ganz aufgeht in der erhabenen Darstellung der reinen Idee christlicher Religion, durchgeistigt von deutscher Weltanschauung nach der genialen Entschleierung des Welträthsels durch unseren letzten grossen Philosophen. Dass diess nicht mit einer formellen Dramatisirung des mittelalterlichen Epos Wolfram's abzumachen war, ist jedenfalls ein grosses Glück für das Kunstwerk und seine Hörer, wie sehr es auch den Gelehrten bekümmern mag, der überall nur nach Wolfram sucht, und den wir nun auf dieser Suche noch ein wenig in das Einzelne begleiten wollen.

Es wird bei Wolfram einmal (519) erwähnt, dass eine heidnische Königin Secundille dem Anfortas ein missgestaltetes Geschwisterpaar, Malkreatür und Kondrie, zum Geschenke gemacht habe; den Ersteren schenkte er dann weiter an die verführerische Orgeluse, die Andere blieb als Gralsbotin in seinem Dienste. Welche besonderen Folgen dieses Schenken und Geschenknehmen für Anfortas gehabt habe, ist nirgends gesagt; doch mag der Sagenforscher kombiniren, dass es wohl in einer gewissen Verbindung stehen dürfte mit der an anderem Orte (478 ff.) erzählten Verschuldung des Anfortas, welche als ein Minneabenteuer dargestellt wird, wobei ihn „ein Heide" mit vergifteter Lanze traf. Wenn der Gelehrte dergestalt kombinirt, so nennt man ihn geistreich, und er leistet dem Verständnisse der „Sage" einen grossen Dienst. Wenn der Dichter dasselbe thut, aber nicht nur einer geistreichen wissenschaftlichen Kombination halber, sondern um daraus zur Schöpfung lebenskräftiger und künstlerisch vollkommener Gestalten zu gelangen, so wirft der Gelehrte ihm den willkürlichen Eingriff in die „Sage" vor, welche doch selbst erst durch allerhand gelehrte Kombinationen aus überlieferten Einzelzügen sich herstellen liess, aber niemals als ein geheiligtes Ganzes gleichsam vom Himmel gefallen ist. In Wolfram's Epos, das als ein solches reiche Gestaltenfülle verlangt, nimmt sich das phantastisch-hässliche Geschwisterpaar recht gut oder, wie Cassel sagt, *neckisch genug* aus, und die Unterscheidung ihrer Charaktere, des bösartigen Malkreatür und der treuen Kondrie, darf mit Recht als „ein feiner Zug" des Dichters bewundert werden, obschon diese ganze hübsche Erfindung in die eigentliche Handlung nicht eingreift. Nur Kondrie spielt darin eine bedeutsame Rolle als die Botin des Fluches und der Befreiung vom Fluche über Parcival, während Malkreatür überhaupt nur in der Episode von Gavan's Abenteuer bei Orgeluse einmal vorübergehend erwähnt wird, wobei die Geschichte der Gaben Secundillens gelegentlich ihren Platz findet. Was aber sollte um des Himmels Willen Wagners Drama mit einem Malkreatür anfangen?! Hierin wäre jede epische Gestaltenfülle vom Uebel; an Stelle jener bunten Menschenmenge, welche für die Veranlassung und Ausstattung der verschiedenen Abenteuer der epischen Helden nothwendig ist, stehen hier die wenigen, vom Dramatiker in der Gesammtheit der Tradition empfindungsvoll erschauten, aus der genialen Intuition des Künstlers zu neuem Leben geschaffenen, einfach und stark gezeichneten Grundfaktoren der tragischen Handlung vor uns, und gerade jenes „Wenige", das der Gelehrte so spöttisch akzentuirte, ist das Grosse und Künstlerische, das wir bei unserem Dichter zu bewundern haben. Für die *feinen Züge* sorglich ausmalender Epiker haben wir hier die *grossen Thaten* des us der Tiefe des tragischen Gedankens schöpfenden Dramatikers. Wird uns von ihm eine solche wunderbar einzige dramatische Gestalt wie die Kundry seines

„Parsifal“ geschaffen, so sehen wir in ihr mit staunender Freude das selbständige lebendige Kunstwerk, und wenn wir „gelehrt“ genug sind, so können wir auch an der hier ganz zur dichterischen Persönlichkeit gewordenen mythologischen Kombination unser Wohlgefallen finden, welche der Dichter für diese seine seelenvolle und tiefsinnige Charakterschöpfung vollzogen haben musste. Doch der rechte Gelehrte, so scheint es, ist durch die feinen Züge eines in mittelhochdeutscher Sprache gedichteten Epos dergestalt geblendet, dass er kein Auge mehr haben kann für die neue dichterische Gestaltung der ganzen Sagenfülle des Gral- und Parcival-Kreises, in welcher, um des dramatischen Zweckes willen, gewissermaassen die vielfältige Menge epischer Weiblichkeit (welche der Gelehrte wiederum als Brechungen und Spaltungen einer weiblichen Urgottheit kennen muss) zur einheitlicher Persönlichkeit sich wieder verschmolzen hat. Ja, er übersieht sogar, im Bedauern über den unbenutzt gelassenen Gegensatz von Malkreatür und Kondrie, die weit über die blosse Diensttreue der Gralsbotin hinausreichende, in ihrer tragisch-dramatischen Entwickelung um so tiefer ergreifende Darstellung wahrhaft *dienender Treue* in der Gestalt der Kundry Wagner's, und fragt vorwurfvoll: „Warum das Kundrie nehmen, was ihr die Dichtung gab — in hässlichem Körper ein wunderbar treues Herz!“ gleichwie er eine der menschlich schönsten Figuren des Dramas, den derb-gemüthvollen Gurnemanz, nicht zu schätzen versteht, weil er in ihr nur eine, den „organischen Gedanken“ Wolfram's zerstörende *„Verwechslung“* des weltlich erfahrenen Ritters Gurnemans mit dem geistlich erhabenen Sittenlehrer und Klausner Trevrecent aus dem Epos missbilligend zu bemerken hat! —

In dieser seltsamen Auffassung, als ob jede Verbindung episch getrennter Züge zu plastisch-dramatischer Einheit nur eine Verwischung, Entstellung und Veräusserlichung dichterischer Gestaltung sei, hierin spiegelt sich dieselbe Befangenheit der Urtheilskraft wieder, welche wir in der so allgemein verbreiteten Meinung über die Vermischung und Entstellung der *Einzelkünste* durch Wagner wirksam finden; wobei Niemand zu beachten scheint, dass durch ihn eine neue, in sich vollendete *Kunstform* uns gewonnen ist, welche in sich selbst die Macht besitzt, an lebendiger Stylvollkommenheit und Wirkungsfähigkeit im edelsten Sinne die in die Gränzen ihrer Eigenart eingeschlossene Bedeutung der Einzelkünste zu übertreffen.

Von der völligen Misskennung dieses neuen Kunststyles zeugt es nun auch, wenn der Gelehrte an Wagner's Amfortas Anstoss nimmt, weil dieser nicht, wie bei Wolfram, sein Leiden in „majestätischer Geduld“ trage, sondern „wie ein Fieberkranker mit wahnsinnigen Phantasien“ sich benehme. Also die grandiose Tragik des Leidens, die wahre Majestät des höchsten Pathos, die herzzerreissende Gewalt der Selbstzerstörung in der Verzweifelung der Schuld und der bis zum Wahnsinne sich steigernden Sehnsucht nach der Erlösung von dem fluchverfallenen Leben im Tode — diess sagt dem Gelehrten nichts?! Amfortas als der leidenschaftsvolle Gegensatz zu der erhabenen Heiligkeit des Titurel und seiner reinen, schuldlosen Gralsgenossenschaft, — und alsdann wiederum zu dem erlösungbringenden, mannhaft starken Dulder Parsifal — davon bemerkt der Gelehrte nichts?! — Und warum nicht? — *„Amfortas ist der kranke Staat, und sein Bruder Trevrecent die Klostertheologie.“* — So lautet hier seine vorgefasste und maassgebende Meinung. Er klagt daher: „Amfortas hat die Idee des kranken Staates, welche er auch im Leid noch kraftvoll darstellt, bei Wagner völlig verloren.“ Das ist das Unglück! Warum hat Wagner diese „Idee“ nicht festgehalten? Nun ist natürlich sein ganzer Amfortas voller „Missverständniss“ — für den Gelehrten; ja, er sagt es geradezu: „Auch was Anfortas spricht, ist

voller Missverständniss.“ Wagner hat also seine eigene Dichtung nicht verstanden, weil er sie nicht so verstanden hat, wie Cassel den Wolfram. Von diesem Verstehen und Missversehen liefert uns dann auch schliesslich der Moment der Heilung des Amfortas ein interessantes Beispiel. Diese Heilung des majestätisch Geduldigen durch die gebotene Frage Parcival's: *„Was fehlt euch, Ohm?“* ist von rührender Wirkung — im Epos. Dort konnte auch diese s. z. s. symbolisch formale Abstraktion der Fragestellung selbst von Wirkung sein, weil der Erzähler nicht nur an die Phantasie, sondern auch an den denkenden Verstand der Hörer sich richtet. Der Dramatiker aber hat überall das volle, warme, sichtbare Leben zu bieten. Wie sollte sich wohl jener epische Vorgang der Heilung des demüthig duldenden Königes durch das blosse Aussprechen der *Frageformel* auf der Bühne dramatisch wirksam denken lassen? Das dramatisch Wirksame ist aber nicht identiseh mit jenen „Bühneneffekten“, welche der Gelehrte einzig zu erblicken glaubt, wann er sich aus dem Epischen hinausgewiesen sieht. Hier gerade war es allein der grossgeartete Gegensatz zwischen dem zum Wahnsinne der Todessehnsucht ausbrechenden verzweifelt Leidenden und dem plötzlich wie vom Himmel herab sich ergiessenden Segen der Heilung durch den in feierlicher Ruhe mit dem heiligen Speere heimkehrenden und die Wunde berührenden Parsifal, was den höchsten Begriff dramatischer Wirkung in der Schlussscene des Dramas zu lebendigem Ausdrucke bringen konnte. Und wiederum eben in dieser dramatischen Darstellung der Heilung wird auch der Kern der Wahrheit uns enthüllt: wie in der höchsten Verzweifelungsnoth die göttliche Gnade die Erlösung bringt. Diess aber ist nicht von dem erzählenden Epiker zu verlangen, welcher, wo die *Beschreibung* nicht ausreicht, durch eine geistige *Symbolik*, durch Wort und Bild, dem begrifflichen Verstande sich mittheilen muss. Die vollkommene Darstellung der Leiden, der Klagen und der Heilung des Amfortas war allein dem musikalischen Dramatiker möglich; der Epiker konnte uns nur erzählen:

„Das that an seinen Wunden
Anfortas weh mit solcher Qual,
Die Frau'n und Ritter allzumal
Hörten sein Geschrei ertönen.
Mit Jammerblicken und mit Stöhnen
Gab er seinen Jammer kund“,

woraus man übrigens ersieht, dass die „majestätische Geduld“ des Anfortas, welche der Gelehrte rühmt, nicht so wörtlich zu nehmen ist.

Wenn man weiter in der Erzählung Wolfram's liest, so merkt man auch, welche phantastische Fülle epischer Ausstattung den strengen Kritiker Wagner's, auch noch bei diesem Schluss-Momente in der Gralsburg Wolfram's, das jammervolle Geschrei des kranken Königes gänzlich vergessen machen konnte:

„Als Stollen an dem Spannbett prangen — sah man aus Horn gedrehte Schlangen.
Dass das Gift beruhigt sei, — waren Wurzeln mancherlei
auf die Kissen ausgesät. — Nur gesteppt und nicht genäht
war das Pfellel, drauf er lehnte, — ein Seidenstoff aus Nauriente;
das Polster drunter war palmaten. — Das Spannbett war auch sonst berathen
mit theuern Edelsteinen — und mit anders keinen:
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Karfunkel und Selenit — Belagius und Jerachit,
Onix und Chalcedon — Korallis und Bestion,
Unio und Ophthallius — Egistites Keraunius,
Gagatrom Heliotropia, — Pantherus und Antrodragma,
Prasem und Sarda, — Hematites, Dionysia,
Achates und Chelidon, — Sardonix und Chalkophon,
Karneol und Jaspis, — Echites und Iris,
Gagates und Ligurius, — Abeston und Cigolithus
Galaktida, Hyacinthus, — Orites und Anydrus,

Absinth und Alabanda, — Chrysolekter, Hiennia,
Smaragd und Magnes, — Sapphir und Pyrrites.
Daneben standen hier und da: — Türkisen und Lizzaria,
Chrysoliten und Rubinen, — Paleisen und Sardinen,
Adamas und Chrysopras, — Diadoch und Topas,
Medus und Malachit, — Berillus und Peanit."

„So künstlich fristen musste man Anfortas" fügt Wolfram dieser Aufzählung bedeutsam hinzu! Ich aber bitte unsere Leser — in Erinnerung an die Anklage des Gelehrten, dass der Dramatiker die feierliche Würde des Gralsritterthumes Wolfram's „opernhaft veräusserlicht" habe — ausser dieser echt epischen Juwelenpracht auch noch die ganze Beschreibung der Gralsburg und des Gralsmahles bei dem ersten Besuche Parcival's genau sich anzusehn, wie man sie in Wolfram's Epos aufgezeichnet findet (Simrock's Uebersetzung, I. 5. S. 312—323, Lachmann's Ausgabe des Originales, S. 115—119, in summa 288 Verse), von den Worten:

„si giengen ûf ein palas,
hundert krône dâ gehangen was"

bis zu dem Schlusse:

„In kleinen Goldgefässen kam — was man zu jeder Speise nahm:
Pfeffer, Salz und Agrass. — Der Genügsame, der Frass,
Alle hatten da genug, — höflich man es vor sie trug.
Morass, Wein, Sinopel roth, — wonach den Napf ein Jeder bot,
was er Trinkens mochte nennen, — das konnte er darin erkennen,
alles durch des Grales Kraft — die herrliche Genossenschaft
ward bewirthet von dem Gral. — Wohl bemerkte Parzival
den Reichthum und das grosse Wunder; — *doch nicht zu fragen unterstund er* —"

im Originale:

„durch zuht în vrâgens doch verdrôz"! —

Der Gelehrte nennt diess eine *„erhabene lehrreiche Schilderung, ganz frei von der theatralischen Ausschmückung mit Gralsglühen und Gralsschwenken"*, welche aus dem Drama „nicht wegzuwischen" wäre. In der That aber musste der Epiker also *schildern*; er konnte das über alle sinnliche Erfahrung hinaus Herrliche und Heilige, Feierliche und Weihevolle, nicht anders als durch eine Fülle von merkwürdigen und glänzenden Einzelheiten aus der Erscheinungswelt, und womöglich aus recht fremden Zonen dieser Welt, aufzählender Weise anschaulich zu machen suchen; während der *musikalische Dramatiker* bei den feierlichen Vorgängen des „Liebesmahles" das christliche (nicht kirchliche) Sakrament in seinen drei Grundbedeutungen, als geistige Erinnerung, leibliche Reinigung und seelische Weihung (vgl. die drei Gesänge beim Mahle), mit der edelen Schlichtheit des tiefsten Verständnisses für das heilige Mysterium darstellen und die Versinnlichung des geistigen Gehaltes nur noch durch die beiden Urelemente des *Tones* und des *Lichtes* in grandioser Reinheit und Würde sich vollziehen lassen konnte. Der Gelehrte aber, in der Reichthumsfülle mittelalterlicher Ritterphantasie auf's Genaueste bewandert, — in dem Gralsheiligthume des „Parsifal" unseres Künstlers vergass er selbst das Fragen, „durch die Zucht" seiner Gelehrsamkeit „verdross" es ihn, und er sah nur — die *Oper:* und sprach darüber, an Fragens Statt, seine wahrlich den Unverstand nicht heilenden, sondern den Anstand verletzenden bösen Worte! —

Auch Parsifal's „Thorheit" wusste der Gelehrte nicht zu begreifen, weil in Wagner's Darstellung die vielberedete *Frage* aus Wolfram fehlt. Alsbald tritt ihm die ganze Gestalt wiederum in jenes bösartige Opernzwielicht, sodass er „über die Verzerrung dieses Helden, des schönsten Charakters des ganzen Mittelalters", laute Klage zu erheben hat. „Es ist keine Spur mehr von dem Ge-

danken, den Parcival's Frage verschliesst; die Hauptsache sind prachtvolle Koulissen, Aufzüge, „düstere Beleuchtung", und dass zuletzt der Gral glüht!" Weiter sieht er nichts und weiss er nichts, und ist doch ein gelehrter Sagenkenner, und glaubt als ein solcher auch über unser Bühnenweihfestspiel, noch ehe es auf der Bühne erschienen ist, sein kritisches Verdikt abgeben zu dürfen. In welchem Lichte er selbst dabei betrachtet sein will, das erhellt aus einem, späterhin noch besonders zu berücksichtigenden, „*Nachtrage*", worin er erklärt: „Ich bin nicht sowohl als Kritiker des Wagner'schen Gedichtes, wie als Apologet Wolfram's aufgetreten — oder um mich noch richtiger auszudrücken, als Retter der „Einfalt" des Parcival selbst." Und als dieser „Einfaltsretter" fährt er alsdann fort:

„Ich kann nicht glauben, dass, wenn R. Wagner die erhabene Idee der *Simplicitas*, die sich in Parcival kund thut, gekannt hätte — durch welche sich allein die Bedeutung der „Frage" auflöst — er sich mit der alten mythischen Erzählung von der Lanze, die verwundet und heilt und die ganz anderen Ideenkreisen angehört, befasst hätte. Denn was hat dann die Frage seines „Parsifal" noch für einen Sinn, wenn sie gar keine Wirkung haben kann und auf die Lanze warten muss — und warum wird dann das Nichtfragen des Parsifal so sehr gerügt! Es war ja nichts gewonnen, wenn er fragte, nichts verloren, wenn er es nicht that. Hätte nur R. W. die Macht und die Bedeutung des „Simplex" richtig gefasst — und sie ist eben so sittlich wie poetisch herrlich — so würde er die Lanze ruhig haben bei Klinschor hängen lassen. Sie hat gar kein berechtigtes Motiv."

Konnte der Gelehrte „keine Spur" mehr von dem „Gedanken" finden, den „Parsifal's Frage verschliesst", — um so weniger, als es sich bei Wagner gar nicht um diese „*Frage*" handelt —: so müssen wir hier dagegen nun gerade auf jenen Gedanken, nämlich auf die Bedeutung der „Frage" überhaupt hinweisen, um so auch auf die „Berechtigung des Motives der Lanze" zu kommen. Die Frage erscheint bei dem Epiker schliesslich nur noch als ein formell zu erledigendes Symbol für etwas Verschwiegenes, nicht aber als eine, wirklich zum Zwecke des Wissens von etwas Nichtgewusstem gestellte Frage. Denn als Wolfram's Parcival bei seiner endlichen Rückkehr in die Gralsburg den Anfortas fragt: „Ohm, was fehlt euch?" da weiss er längst, was ihm fehlt; aber um die Verkündigung zu erfüllen, dass durch seine Frage der Oheim geheilt werden solle, muss er trotz seinem Wissen noch „fragen". Wilhelm Henzen bemerkt dazu (a. a. O.) Folgendes:

„Was endlich die mysteriöse Frage betrifft, die Parsifal an den kranken Amfortas richten muss, um ihn zu erlösen, so hat sie Wagner vertieft. Vielleicht liegt auch schon ein tiefer Sinn in den Gegenmythen von Elsa und Parsifal: Das Weib muss glauben, der Mann muss forschen. Wagner aber fasste unser Problem noch mehr an der Wurzel an. Er verpflanzte dasselbe ganz aus der intellektuellen in die ethische Sphäre. Dass Parsifal den Mund aufthut, um zu fragen, das ist doch nur äusserlich; was er dabei empfindet, das ist die Hauptsache. Er kümmert sich eben gar nicht um den Amfortas bei seinem ersten Erscheinen auf Monsalvat, beim zweiten kümmert er ihn, das heisst er empfindet Mitleid. Wie fern eine solche Auffassung Wolfram von Eschenbach lag, beweist z. B. die folgende Stelle im „Loherangrin". Dort heisst es vom kranken König:

„Er war ohn' alle Hilfe wund,
Helfen konnten sie ihm nicht;
Jedoch die Aventiure spricht,
Nun sei die wahre Hilf' ihm da.
Beim Mitleid liessen sie ihn da."

d. h. blosses Mitleid kann ihm nicht helfen; der Held muss erst seine Frage thun."

Hierin zeigt sich die richtige Erkenntniss der „Hauptsache" doch noch mit einigem Irrthume gemischt. Wohl bedeutet die Frage das Mitleid, nicht aber ist das Gefühl des Mitleidens an sich selbst schon für die Leiden des Amfortas

Erlösung spendend. Dem Epiker musste das Mitleiden, nach sagenhafter Symbolik, in die Form der Frage sich kleiden, welche einen bestimmten *Ausdruck* angenommen, und zwar einen Ausdruck im Munde gerade des Einen Menschen, des aus kindischer Thorheit durch Irren und Kämpfe, der Verheissung gemäss, zur Erfüllung seiner Heilungsaufgabe gelangenden Parcival. Der Dramatiker bleibt nicht bei dem blossen *Ausdrucke* stehen; ihm muss das Mitleiden zur *That* werden: aus der Frage, dem symbolischen Worte, wird die Heimbringung des geraubten heiligen Speeres, eines thatsächlichen Symboles. Nicht das Mitleiden, auch nicht der Ausdruck des Mitleidens allein, sondern die That des Mitleidens heilt und erlöst. Diess hat der Gelehrte nicht verstanden, wenn er sich darüber verwundern kann, was denn der thörige Parsifal überhaupt das erste Mal in der Gralsburg solle, da er ja doch, selbst wenn er schon damals kein Thor, sondern „aus Mitleid wissend“ gewesen wäre, den Amfortas nicht hätte heilen können, insofern, als diess nur durch den heiligen Speer zu vollbringen war. Ihm fallen also beide Bedingungen der Heilung, der „reine Thor“ und die Berührung der Wunde mit dem Speere, in zwei verschiedene, wenn nicht sich gegenseitig ausschliessende, so doch Eines das Andere überflüssig machende Momente auseinander; und in diesem Sinne „versteht“ er nun auch den Inhalt der grossen Verzweifelungsklage des Amfortas, welche ihn so „voller Missverständniss“ däuchte, und er giebt ihn mit folgenden artigen Worten wieder: „Anfortas verliert sich in den Gedanken, den erst R. Wagner hineinmischt, und der aus der Mythe entlehnt ist, dass der Speer, der verwundet, auch heilen müsse, wodurch Parcival's Heilung an sich *verloren* geht. Denn es kommt bei R. Wagner nur auf den Speer, nicht auf den Mann an.“ —

Bei Wolfram verheisst der Spruch am Gral überhaupt nur den *Frager*, der da kommen soll, nicht aber die *Art* dieses Fragers („aus Mitleid wissend“). Die Frage ist, wie gesagt, das *Symbol* der Art des mitleidigen Reinen. Als der verheissene Helfer, der junge Parcival, auf Monsalvat eintrifft, nun aber nicht fragt, wird ihm diess als Herzenshärte vorgeworfen; denn Alle wissen, dass er der Helfer ist, und sehen nun, dass er nicht hilft. Anders bei Wagner. Hier ist Parsifal nicht persönlich als Solcher verheissen, sondern nur: „aus Mitleid wissend ein reiner Thor“. Gurnemanz allein glaubt, da er in Parsifal einen *reinen Thoren* erkannt hat, in ihm auch denjenigen gefunden zu haben, welcher im *Mitleiden* mit Amfortas, wenn er ihn erblickt, *wissend* und so zum Helfer werden wird. Aber er sieht sich getäuscht, als Parsifal auch nach dem Anblicke der Leiden des Amfortas der nichtwissende Thor geblieben ist. Hier tritt das Recht des Dramatikers ein: er muss Parsifal erst durch Leiden und Thaten zum Helfer und Heilbringer sich entwickeln lassen. Der reine Thor muss sich das *Wissen* aus Mitleiden erst erkämpfen. Damit aber erkämpft er sich zugleich die Macht, den heiligen Speer wieder zu gewinnen. Nur der verheissene Helfer kann diese nothwendige Heilsthat vollbringen. Bei seinem ersten Aufenthalte in der Gralsburg war Parsifal dieser Helfer noch nicht; das Drama führt ihn dazu es zu werden, um dann mit dem Symbole der Heilung, dem Speere, heimzukehren und die erlösende That des Mitleidens zu vollbringen. Wäre er auch schon bei dem ersten Besuche zum Wissenden geworden, so hätte er, mit dem Wissen der Leiden des Amfortas, nach der Aufhebung seiner Ursache durch die Gewinnung des verlorenen Speeres aus Klingsor's Hand nicht anders noch suchen und streben müssen. Der Helfer muss handeln um helfen zu können. Dass er die Heilsthat durch seine Thorheit verzögert hat, dass er in die Urschuld des *Nichtmitleidigseins*, welche nicht persönlich, sondern Weltschuld ist, so tief verstrickt sich finden musste: das treibt ihn noch nach der That in die Verzweifelung; und da bemitleiden ihn die Anderen, während sie bei Wolfram ihn verfluchen.

So verwandelt sich Alles durch die lebendige Vertiefung der ethischen Bedeutung überlieferter Sagenzüge in der dramatischen Darstellung und der dadurch nothwendig gewordenen Umwandlung der *Frage* in die *That* bei Wagner. Wie der Thörige zum Wissenden, der Wissende zum Handelnden, zum Helden wird, und wie er dabei durchweg der Reine bleibt, und durch seine thätiggewordene Reinheit die Schuld der anderen in wissendem Mitleiden austilgt: diese gewaltige seelische Entwickelung hebt Wagner's Drama weit über den geistigen Horizont des mittelalterlichen Epos mit seiner verhehlenden Symbolik hinaus.

Daher ist auch die Verlegung der Irren und Leiden des Helden von ihrem Platze im Epos, wo sie gleichsam als Bussfahrt vor der endlichen Fragestellung erscheinen, nunmehr als der Fluch des Bösen auf das Gute hinter die eigentliche That (die Speergewinnung) des Helden, von unvergleichlich tieferer Bedeutung. Nicht nur eine Busse für die persönliche Schuld, sondern die Busse für die Weltschuld trägt dieser irrende Parsifal; er trägt sie, wie jeder erhabene, edele, liebevolle Heilbringer für die Menschheit, er trägt sie, weil er gesiegt hat, weil er durch die Güte seines Herzens zur Einsamkeit verdammt ist in der Welt der Bösen, weil er die Schuld gegen die Welt begangen hat, anders zu sein als sie, und weil er selbst in dieser erhabenen Stellung ganz der *Mensch* bleiben muss, welchem die Bewahrung seines Seelenheiles einen ruhelosen Kampf bedeutet gegen das Böse, das nicht blos um ihn her, das auch in ihm, in der dämonischen Willenstiefe seiner menschlichen Natur, fluchfertig auf die edelste Beute lauert!

Hier berührt sich Parsifal mit Lohengrin. Die Sendung des Lohengrin, welche an dem Mangel des Glaubens bei der Liebenden scheitert, ist gleichsam die schwerste Episode aus dem wehevollen Leben in den Weltirren eines „Parsifal". Es ist das Loos des Grossen und Edelen, des Genius — des Herzens wie des Geistes — dass er verfolgt, verkannt und nicht geglaubt wird. Wenn die innigste menschliche Liebe selbst diesen Fluch — als den Fluch der Kundry — in dem Herzen einer Elsa an ihm sich erfüllen lässt: dann ist ihm selber die irdische Lebensmöglichkeit vernichtet, und er kehrt in der heroischen Entsagung des hoffnungsberaubten Heiligen von dem menschlich-sinnlichen Leben fort in das übersinnliche Reich der göttlichen Gnade zurück. Gut hatte auch schon Henzen auf den Unterschied der *Fragen* bei Parsifal und Lohengrin hingewiesen. Drücken wir uns noch präziser aus: im „Lohengrin" heisst es: frage nicht nach dem Uebermenschlichen, — glaube! — im Parsifal aber: frage nach dem Menschlichen, — liebe! — Diess aber ist die Kraft und Bedeutung der Liebesthat des Parsifal Wagner's, der That jener Liebe, welche selbst in heiligem Mitleiden zur übermenschlichen, übersinnlichen Macht wird: sie giebt unserer menschlichen Seele auch die Kraft des Glaubens wieder, des Glaubens an das Gute im Menschen und die Gnade des Göttlichen, — wie es Goethe einmal schön ausgedrückt hat: „Heil den unbekannten höheren Wesen, die wir *ahnen!* Sein (des guten Menschen) Beispiel lehr' uns jene *glauben!*" — Und von diesem durch die Liebesthat geweckten Glauben aus strömt neue beseligende Hoffnung auch durch unsere Seelen, eine Hoffnung weit hinaus über alle epischen Zukunftsphantasien von Feirefiz und Repanse de Schoie, von Kardeiss und Loherangerin, und selbst von dem „Priester Johannes"! — Wenn am Schlusse des „Parsifal" der Gral enthüllt wird, und die Chöre singen: *Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!"* — dann glauben wir es der thätigen Liebe, dass wir hoffen dürfen auf den Sieg des Guten durch die heilige Gnade der selber in der guten That erlösten ewigen Gotteskraft.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Besondere Nachrichten vom Patronatvereine.

Grössere Spenden zum Fonds. — Eingegangen sind seit Ende 1880: ℳ 1000 aus Brüssel (Geberin: Frl. *v. Cutsem*), aus Herrnhof b. Wien, New-York und Valentigney (Doubs) in Frankreich, ℳ 2400 vom *Wiener akad. Wagnerverein,* ℳ 800 aus Moskau, ℳ 500 aus Dresden, ℳ 335 aus München, ℳ 300 von Amsterdam und Leipzig (akad. W.-V.), ℳ 250 in 2 Spenden à 125 aus London, ℳ 200 aus Dresden-Berlin, ℳ 100 aus Asch, Berlin, Dresden, Naumburg, Pest, Strassburg und Wien, ℳ 60 aus Heidelberg, in Summa also 9845 ℳ. (Spende 1 und 4 war schon auf S. 332 v. J. erwähnt.) — Zum *Wiesbadener Fonds* wurden 240 ℳ von einem Ungenannten, 10 ℳ aus Petersburg, 10 ℳ aus Strassburg gezahlt. Im Ganzen gingen für ihn 1275,40 ℳ ein; der Bestand beträgt: ℳ 597,61.

Statistik der Mitgliederschaft und der Blättersendungen. — Im Jahre 1880 sind dem Bayreuther Patronatvereine 122 neue Mitglieder beigetreten, und zwar im Januar 18, im Februar 13, im März 7, im April 19, im Mai 13, im Juni 9, im Juli 8, im August 4, im September 3, im Oktober 4, im November 5, im Dezember 19. Ausgetreten waren dagegen bei der Jahreswende 1879—80, wegen der Verschiebung des Festspieles, im Ganzen 30 Mitglieder, und im Verlaufe des Jahres 1880 noch 4. Diess ergiebt also für das vorige Jahr ein Mehr von 88 Mitgliedern.

Bei der letzten Blättersendung v. J. gingen an unsere Mitglieder:

126 Ex. nach *Wien*, 99 nach Berlin, 92 nach München (84 nach Bayreuth), 60 nach *Riga*;

53 nach *Brüssel* und Mainz, 51 nach Leipzig, 41 nach Mannheim und Weimar, 34 nach Breslau, 32 nach *New-York;*

29 nach Dresden, 28 nach *London*, 27 nach Hamburg und Regensburg, 26 nach Frankfurt a. M., 23 nach Cöln, 22 nach *Paris* und Schwerin;

17 nach Düsseldorf und Freiburg i. B., 18 nach Ludwigshafen und Würzburg, 17 nach Braunschweig, 15 nach Minden, 12 nach *Buda-Pest*, Königsberg und Stuttgart, 11 nach Chemnitz und Pössneck;

10 nach Aachen, *Asch*, *Barcelona*, Elberfeld, Strassburg i. E. und Viersen, 9 nach Baden, Gladbach, Heidelberg, Kiel und *Moskau*, 8 nach *Amsterdam, Basel, Bern*, Karlsruhe, *Helsingfors, Prag*, Wiesbaden und Worms, 7 nach Magdeburg und *Petersburg,* 6 nach Bonn, Dessau, *Graz*, Stettin und *Zürich,* 5 nach Charlottenburg, Hannover, Nürnberg, *Rom* und Villingen;

4 nach Cassel, Coburg, Darmstadt, Dürkheim, Goslar, Koberwitz bei Breslau und Schweinfurt, 3 nach Bamberg, Barmen, Brandenburg, *Carlsbad*, Crefeld, Edenkoben, *Genf,* Görlitz, Güstrow, *Haag,* Halle, Kaiserslautern, *Liège, Luxemburg*, Naumburg a. S., Neu-Strelitz, Osnabrück, *Salzburg, Warschau, Winterthur* und Zabern,

2 nach Altenburg, *Antwerpen*, Augsburg, *Baumgarten*, Bellin, Blankenburg, *Boston*, Brieg, Düren, Eisenach, Essen, Giessen, Gotha, Hagen, *Haine St. Pierre*, Halberstadt, Herzogswalde, Liegnitz, *Mons*, Neisse, Neustadt i. d. Pf., *Neulengbach, Nizza*, Nordhausen, Oldenburg, Plagwitz, Posen, Potsdam, *Rotterdam,* Schwabing bei München, Solingen, Sondershausen, Strehlen, *Turin*, *Venedig* und Zittau;

1 nach *Agram*, Alexandersbad, Alt-Jessnitz, Altona, Alzey, *Arnheim*, Artern, Aschaffenburg, *Battle*, Bernburg, Berneuchen, *Birmingham*, *Blaisdon Hall*, Blasewitz, Blieskastel, Bromberg, *Burgdorf*, *Carlshalton*, *Cheltenham*, *Clermont Fd.*, Cöthen, Colberg, Constanz, *Czernowitz*, *Davos*, *Defiance* (Ohio), Deutz, Donaueschingen, *Drem*, Duisburg, Edesheim, Elbing, Erfurt, Erlangen, Essmannsdorf i. Th., *Floreffe*, *Florenz*, Frankfurt a. d. O., *Franzensbad*, Freiburg a. d. U., Fürth, Gera, Gladbach (Bergisch), *Glasgow*, *Gorée* (Senegal), *Gries*, Gross-Giewitz, Gross-Linden, Gross-Oerner, Hagenbach, Hankensbüttel, Heidenheim, Heilbronn, Hirschberg, Hochstein, Hörselgau, Jena, Iserlohn, *Kampen*, *Kapelle*, *Keythorpe Hall*, Kislegg, Kriewald, Lasdehnen, *La Louvière*, Lichterfelde bei Berlin, *Linz*, Manau, *Madrid*, Marktsteft bei Würzburg, Meiningen, Morsbroich bei Schlebusch, Mühlhausen i. E., Mühlhausen i. Th., Münster, *Neapel*, *Neuhaus a. d. D.*, *Newcastle a. T.*, *Newport* (R. J.), *Odessa*, Oelber, *O'Gyalla*, Oldisleben, Ostrichen, *Oxon*, *Pilsen*, *Puntigam*, Ratzeburg, Rawitzsch, Rheinzabern, *Richmond*, Rohnstock, Rostock, Schwetzingen, Siegfeld bei Bonn, Speyer, *Stäfa*, Stibbe bei Tütz, Stralsund, Straubing, Tübingen, Trier, Uerdingen, Untermünsterthal, Wandsbeck, Weissenburg i. E., *Wermeric*, *Windsor*, *Xeres de la Frontera*, Zehlendorf bei Berlin, *Znaim* und Zweibrücken.

Es gingen also 1657 Exemplare nach 238 Orten, worunter 161 deutsche und 77 ausländische, nämlich: 20 österreichisch-ungarische, 13 englisch-schottische, 7 holländische, 7 schweizerische, 6 belgisch-luxemburgische, 6 französische (1 afrikanischer), 6 russisch-polnische, 5 italienische, 4 nordamerikanische, 3 spanische Orte. Ausserdem wurden noch 50 Exemplare an Adressaten versandt, deren Mitgliedschaft zum Theile wegen rückständiger Bezahlung zweifelhaft war, so dass im Ganzen 1707 Ex. die letzte Dezembersendung bildeten.

Im ersten Halbjahr 1881 kamen hinzu im Januar: 8 neue Mitglieder, aus *Amsterdam*, Grossenhain, *Kampen*, Königsberg i. Pr., Leipzig, München und *Wien* (2), im Februar: 32, aus Barmen (3), Berlin (15), Bonn, Cassel, Cöln, Dresden, Elberfeld (2), *Fünfkirchen*, Kiel, Leipzig, München (3), Strassburg i. E., *Valentigney* (Doubs), im März: 5, aus Greifswald, Hamburg, Wiesbaden und Worms (2), im April: 6, aus *Amsterdam*, Kiel, München, *New-York*, *Paris* und *Wien*, im Mai: 8, aus Braunschweig, Krumbach, Marburg, München (3) und Strassburg (2), im Juni: 5, aus *New-York*; in Summa also ein Zuwachs von 64 Mitgliedern.

Den Verein verlassen haben dagegen nach Zahlung der 3 Jahresbeiträge für die Periode 1878—80 bei der Jahreswende 1880—81 und bis zum 1. Juli 81, meist gemäss Anzeige durch Zurücksendung des Januarstückes: **66 Mitglieder**, und zwar aus Aachen (3), *Arnheim*, Berlin (4), *Bern* (2), Bonn, Breslau (6), Cassel, Chemnitz, Cöln (2), Frankfurt a. M. (2), Freiburg i. B., Gladbach (Bergisch), Görlitz (2), Goslar (2), *Graz*, Halle, Hamburg (3), Hirschberg, Kiel, Koberwitz, Königsberg i. Pr., Leipzig (4), Magdeburg (2), Metz, München, *Moskau*, Nordhausen (2), Oldenburg, Pössneck (3), Posen, *Prag*, Viersen (6), *Wien* (4), Zabern. Der Pfälzer Verein hat 19 Mitglieder verloren, die *New-Yorker* Vertretung 8, die Regensburger Vertretung 20, die *Riga*'er Vertretung 20; das ist mit obigen 66 zusammen also ein Verlust von 133 Mitgliedern gegen den Zuwachs von 64. — Ausserdem sind drei Mitglieder (in Braunschweig, Breslau und Magdeburg) verstorben. —

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

August. Achtes Stück. 1881.

Ueber Goethe's Wanderjahre.

Von Heinrich von Stein.

Wie der Mensch sich zur Natur verhält,
so verhält die Kunst sich zum Menschen.
Richard Wagner,
Das Kunstwerk der Zukunft, I, 1.

Der Wanderer Meister trifft, im dritten Buche der Wanderjahre, eine Genossenschaft von Auswanderern an: diess ist das letzte der mannigfachen Bilder von Arbeit und Leben, welche ihn der Reife entgegenführen; voll freudiger Hoffnung, voll der schöpferischen Kraft einer Zukunft, darf er sich sodann mit dem inzwischen herangewachsenen Felix vereinigen. — Es ist in den „Bayreuther Blättern" bereits auf diese letzte Wendung jenes tiefsinnigen Werkes als auf eine allerbedeutsamste Uebereinstimmung mit den schliesslichen Andeutungen von „Religion und Kunst" hingewiesen worden.*) Wir dürfen nun die Bedeutung dieser Analogie weiter zu erläutern hoffen, indem wir auch die hauptsächlichsten Vorgänge der beiden ersten Bücher mit diesem Ereig-

*) 1881, IV. Stück S. 106.

nisse des letzten Buches verknüpfen, und hierbei zugleich, wie in diesem, so auch in jenen, tiefgehende Beziehungen zwischen den Gedanken Goethe's und den Ideen unseres Meisters wahrnehmen.

Haben wir uns so über den Gesichtspunkt erklärt, welchen wir zum Behufe einer einheitlichen Auffassung der Wanderjahre wählten, so bliebe doch noch wohl zu erwägen, inwiefern denn überhaupt ein einheitlicher Gesichtspunkt bei der Betrachtung eines so verwirrend vielgestaltigen Werkes möglicher Weise festzuhalten sei. Als müssige Künstelei müsste es ja in der That erscheinen, eine strenge Kompositions-Idee, einen bewussten „Grundgedanken“ durch diese regellose Fülle der Erzählungen hindurch zu verfolgen. Vielmehr wissen wir, dass Goethe, wenn er eine jener eingestreuten Novellen mit dem Hinweise auf „die Papiere, welche uns zur Redaktion vorliegen“ einführt, hiermit die Art der Abfassung der Wanderjahre aufrichtig und zutreffend bezeichnet hat. Auch haben Kritiker, welche davon Kenntniss gewonnen hatten, eine solche Zusammenstellung des Romans dem greisen Autor als ein Spielen mit der Gunst des Publikums vorwurfsvoll ausgelegt. Man hätte diess vermeintliche Spiel als ein misslungenes anzusehen: denn das Publikum hat dem Romane nur eine achtungsvoll abgemessene Gunst bewiesen; es fand sich durch eine solche Fortsetzung der Lehrjahre enttäuscht, und falsche Wanderjahre blieben nicht ohne allen Erfolg. Hat der Dichter diese Aufnahme — wenn auch nicht durch ein launenhaftes Spiel verschuldet — so doch durch die Regellosigkeit der Erzählung veranlasst?

Wir glauben nicht, dass das Räthsel der regellosen Behandlung eines im Grunde dennoch einheitlichen Gegenstandes im Sinne einer litterarischen Zufälligkeit zu lösen sei. Der „Misserfolg“ der Wanderjahre wird von dem greisen Goethe nicht gar hart empfunden, wird von ihm kaum bemerkt worden sein. Zu wohl wusste er sicherlich, in welchen unsäglichen Dingen ein „Erfolg“ dieses Gedichtes einzig hätte bestehen können. In eine weit tiefere, erhaben-schmerzliche Erregung dieses machtvollen Dichtergemüthes blicken wir demnach, wenn wir uns vorstellen, dass Goethe die völlige historische Erfolglosigkeit aller tieferen Gedanken seines letzten Werkes sich habe voraussichtsvoll zum Bewusstsein bringen müssen; eine schwermüthige Ahnung, welche keineswegs erst durch die Theilnahmlosigkeit des Publikums entstand, sondern dem Gegenstand entstammte, und ihn also bei der Abfassung nicht verliess, vielmehr den Mangel der strengen, künstlerischen Form selber bedingt, den Verzicht auf eine ernstlich durchgeführte Komposition veranlasst hat. — Der Dichter greift in die Tiefen der Erfahrung eines langen, grossen Lebens; er möchte nichts von alle dem, was sich da so überreich angesammelt hat, bei Seite lassen: seine ganze Sorge ist, dass „aus den Papieren, welche der Redaktion vorliegen,“ auch das Gleichgiltigere nicht fortbleibe, weil es doch immerhin eine Erfahrung gewesen, deren Gewinn seinem Volke hinterlassen zu können er innig gerne hoffen möchte. So erscheint als die „Kompositions-Idee“ der Wanderjahre, der Wunsch eines letzten, ausgesagten

Wortes, einer letzten vollen Wirkung am Abend seines Erdentages: Goethe's
Vermächtniss. Nun jedoch, an diesem Einen Worte, hinsichtlich dieser letzten
Wirkung beginnt er zu zweifeln, je gewisser er eines unsäglich tiefen Inhal
wird, bei jedem neuen in Betracht gezogenen Blatte seines Lebensbuch
Die formgebenden Einflüsse, welche ihn wohl sonst bestimmten, fehlten
jetzt: Shakespeare und Rousseau, welche seiner Jugend den Götz und
ther eingegeben hatten — die höchste Steigerung seiner bildnerische
durch die Gestalten italienischer Natur und Kunst — und endlich de
grosse Freund, dem er mit seinem Besten genugzuthun sich hat
bemühen dürfen. Vielmehr allein die nach ihm kommenden, uner
lasteten auf ihm mit der Unmöglichkeit einer völlig neuen, uns
und Kunstform, welche „Orient und Okzident" zu beherrsch
stimmen vermöchte, weit über seinen letzten Tag hinaus.
auf dieselbe mit tiefer Wehmuth verzichten zu sehen, wenn
seine letzten, edelsten Gedanken in losen Blättern auszus

Diesen wohnt nun dennoch, als Erfahrungen Goeth
heitlichkeit inne; wir nehmen an ihnen eine gemei
welche wir jedoch weniger als bewusste Tendenz, v
kürlichen tief-wesentlichen Zug der Person des Di
Wir haben in jenen, die Formlosigkeit des Buch
machenden Einlassungen auf die allernüchternste
Goethe eher Vorschläge zu machen als Ideen
wir haben in allen diesen Eigenheiten di
und des Werkes zu erkennen, insofern, unte
die höchst reale, kräftig gestaltende Einla
hauptsächlichste Augenmerk erscheint. V
also nach einer tief aufrichtigen, wahrh
sehen wir Goethe auf's Deutlichste ger
heiten. Es ist dieselbe hohe Lehre vor
im Don Carlos zuerst so vernehmbar ve
für einen Augenblick, das „menschlic
wohl gar schon gekommen wähnen, u
immer entscheidender enttäuscht zu v
Worten der Jugend nun nicht mehr
Fassung, die erhabensten Regungen de
seins anzupassen versucht, und demnach,
wuchtigsten Gehaltes, der vollen künstleris

Nun steht freilich zu so sorglich ers
bewegtheit der historischen Wirklichkeit, w
für eine etwa achtsamer werdende Nachwelt,
Ein sterbender Seher, hat der Dichter der W
Geschlechtern gesprochen; die unmittelbare Wirku
sogar noch geringer gewesen, als die jener unmitte

a-
uen,
nigen
an be-
sen. So
e, welches
Wir beob-
r Gestaltung
der Philosoph
im Anblicke als
iesem der erfreu-
omit in der Beherr-
welche uns die Natur
erische Thatsache, des
ber eine so überzeugende
lten geneigt wäre, hätte
er müsste sich daran er-
re sich hiermit an ein Zeit-
lz das Zeitalter der Maschinen
nter dem Scheine eines entschei-
Stelle des Hand-Werks gesetzt hat.
uthigung durch solche Perspektiven
nicht zu erstaunen, wenn uns der
ie heutiger Wirklichkeit so sonderbar
scheint das Bild des Handwerks zu-
ung des Felix bedeuten zu sollen. Be-
nmittelbar aus der Kapelle des Tisch-
rschenden und Wissenden, so erscheint
undstoffen der Natur mit den übrigens
rstreuten Beispielen von deren Bearbei-
ir auch in dieser Wendung der Erzäh-
s von Welt und Wirklichkeit ange-
diese bestimmende Verbindung des
n der Natur ebenfalls für sehr be-
scharfen, thatsächlichen Gegensatz
hierzu empfinden. Beachten wir
hätten wir besonders diess her-
Felix zum Lernenden wird.
Schlusse als erreicht sich

barungen; und wer die Wanderer Goethe's begleitet, wandelt vor allem heute einen stillen, einsamen Pfad. Nur jedoch das Ziel, dieses ist uns auf's neue oonnig erhellt. Der wieder erschlossene Born der Sagen und Symbole, und
e andere Welt der Musik haben dasjenige Kunstwerk geschaffen, dessen
hufelen Formen Goethe in den Wanderjahren entsagen zu müssen scheint, da
noch ınen doch so sehnsuchts- und ahnungsvoll im zweiten Theile des Faust
punkt t. Solches Wunder der Kunst machte uns an neue Wunder glauben,
licher Wder auch im Bereiche irdischer Thatsächlichkeit; weltenfernes, künst-
That ersc3estalten ist dennoch einem träumerischen Verkennen des Wirklichen
gedanken" cegengesetzt, und es sind vielmehr künstlerische Gestalten zugleich
Vielmehr wiŝren Triebe eines allerbesten, wirklichsten Werdens: diess hatten
mit dem Hinwgion und Kunst" zu entnehmen. In diesem Sinne denn fühlen
einführt, hiermiıefähigt und ermuthigt, den thatsächlichen Inhalt des Vermächt-
treffend bezeichnen erwägen. Ein uns auf's Eindrucksvollste gewiss gewor-
wonnen hatten, einen neu bestrahltes Ziel wirft einiges Licht auch auf jenen
als ein Spielen mit k, und wir erkennen, dass derselbe, von unvergleichlich
hätte diess vermeintlichbahnt, diesem selben Ziele ebenfalls zuführe.
kum hat dem Romane .
es fand sich durch eine
falsche Wanderjahre bliebe.
Aufnahme — wenn auch n
so doch durch die Regellosigkeizten, lebensvollen Gedanken einer thatkräftig
Wir glauben nicht, dass da den Inhalt der voraufgehenden Bücher kurz
im Grunde dennoch einheitlichen genommen; demnach haben wir allein die
Zufälligkeit zu lösen sei. Der „Mlen und heranwachsenden, Wanderer, des
greisen Goethe nicht gar hart empfuu fassen, und von den mannigfachen Ab-
den sein. Zu wohl wusste er sicherandere von jenen zahlreichen Novellen,
„Erfolg" dieses Gedichtes einzig hätte bzusehen.
erhaben-schmerzliche Erregung dieseshelm's geht, zu Anfang, ein freundliches
wir demnach, wenn wir uns vorstelle in heiterster Lieblichkeit uns auf der
Erfolglosigkeit aller tieferen GedankenIause dargestellt. Einem Heiligthume
aussichtsvoll zum Bewusstsein bringennde Kunst hat die Mauern gegründet
welche keineswegs erst durch die Thei dieser zweite heilige Joseph ein ein-
sondern dem Gegenstand entstammte ,ı durch seiner Hände Arbeit: so ist es
verliess, vielmehr den Mangel der st welche Goethe mit so tief anmuthenden
dingt, den Verzicht auf eine ernst
hat. — Der Dichter greift in die 7 Ausschmückung hat der Dichter seine
Lebens; er möchte nichts von al; wir glauben demgemäss seinen Sinn zu
melt hat, bei Seite lassen: seindtschaft des Handwerkes mit der Kunst erin-
welche der Redaktion vorliegepitze gestellten Satz hier zum ersten Male an-
weil es doch immerhin eine die uns allergewisseste Thatsache der Kunst das
hinterlassen zu können erzur Natur erläutern, ja dasselbe durchaus in seiner
„Kompositions-Idee" der ste Steigerung des menschlichen Wesens zur Kunst

zu begreifen bestrebt sind. — Blicken wir denn aufmerksam auf das Thun des Tischlers oder des Maurers; so sehen wir Beide mit Massen schalten, deren unmittelbare Wucht ihrer menschlichen Kraft weit überlegen erscheint. Wir glauben den herkulischen Handlanger unter der Last der ihm aufgeladenen Steine erliegen zu sehen; bequemt sich nun, dieselben ihm abzunehmen, der Maurer selbst, der Meister seines Handwerks, so thut er es mit wenigen Griffen, und in erstaunlich leichtem Schwunge, und hat ihnen doch dann bereits auch eine bestimmte Ordnung zu weiterer Handhabung angewiesen. So keucht der kräftigste Lehrling schweisstriefend über demselben Holze, welches die Kunst der Meisterhand in wenigen, leichten Zügen glättet. Wir beobachten hier ersichtlich dieselbe Wirkung, in deren bewusster Gestaltung Schopenhauer das Wesen der Baukunst erkennt: denn wenn der Philosoph eine Aufhebung des mechanischen Druckes schwerer Massen im Anblicke als architektonische Schönheit einzig gelten lässt, so entspricht diesem der erfreuliche Eindruck des Handwerkes völlig; und wir ersehen somit in der Beherrschung und Bearbeitung der schweren und zähen Stoffe, welche uns die Natur zur Benutzung allein darbietet, eine elementare künstlerische Thatsache, des Menschen erste und allgemeinste Kunst. Wer nun aber eine so überzeugende Auffassung auch für praktisch maassgebend zu halten geneigt wäre, hätte sich einer grossen Enttäuschung ausgesetzt; denn er müsste sich daran erinnern lassen, dass der Dichter der Wanderjahre sich hiermit an ein Zeitalter wandte, welches sich bald darauf mit Stolz das Zeitalter der Maschinen genannt und demnach fast durchgehends, unter dem Scheine eines entscheidenden Fortschrittes, Hand-Arbeit an die Stelle des Hand-Werks gesetzt hat. Sorgfältig haben wir uns vor einer Entmuthigung durch solche Perspektiven zu hüten, und vielmehr auch fernerhin nicht zu erstaunen, wenn uns der greise „Realist“ in Gebiete führt, welche heutiger Wirklichkeit so sonderbar entlegen sind.

An die Spitze des Buches gestellt, scheint das Bild des Handwerks zugleich eine erste, erziehende Beeinflussung des Felix bedeuten zu sollen. Begeben sich nun Vater und Sohn unmittelbar aus der Kapelle des Tischlers in die Berge zu Jarno, dem Forschenden und Wissenden, so erscheint hier ferner die Kenntniss von den Grundstoffen der Natur mit den übrigens so mannigfach durch den Roman verstreuten Beispielen von deren Bearbeitung absichtsvoll verknüpft. Wenn wir auch in dieser Wendung der Erzählung einen Zug eines allgemeinen Bildes von Welt und Wirklichkeit angedeutet finden wollten, so würden wir diese bestimmende Verbindung des Wissens von der Natur mit der Arbeit an der Natur ebenfalls für sehr bedeutsam zu halten haben; sowie auch den scharfen, thatsächlichen [illegible] heutiger, allanspruchsvoller Naturwissenschaft hierzu empfinden. [illegible]
jedoch allein das Geschick der Wanderer, so hätten wir beso[illegible]
vorzuheben, dass Wilhelm hier nicht weniger als Felix zum [illegible]
Die Brüderlichkeit also der Beiden, wie sie am Schlusse [illegible]

darstellt, tritt zum ersten Male von selber ein vor der erhabenen Aufgabe, welche die beständige Natur dem flüchtigen, sie erforschenden Geschlechte stellt, und vermöge deren sie, in Wissen und Arbeit, von Allen den gleichen, ernsten Gehorsam fordert. Die Pfade einer schlichten Natürlichkeit hat demnach der Dichter seine edlen, jungen Menschengestalten zu führen begonnen.

Jedoch finden wir dieselben, für den weiteren Verlauf des ersten Buches, in eine von der bisherigen völlig verschiedene Umgebung versetzt. Feste Mauern schliessen wohlgepflegte Besitzungen von einem unstäten Draussen ab, und Bildliches, Historisches scheint die Wanderer in reicherem Maasse mehr zu empfangen, als zu umgeben; einen aus dem Lande der Zukunft zurückgekehrten Wanderer treffen wir hier als den sorgsamsten Pfleger aller Vergangenheiten an: abermals soll uns, in schmuckreich bildnerischem Gewande, eine der Gewalten des Bestehenden, nach der Absicht des Dichters, Theilnahme abgewinnen. Zwar könnte diese Erscheinung, unmittelbar neben dem arbeitsamen, stilleren und schöneren Heim der heiligen Familie des Tischlers, anfangs beinahe düster gemahnen, ist aber jenem Bilde dennoch, im Grunde, verwandt. Betrachten wir nämlich im Sinne Goethe's ein solches wohlgepflegtes und vererbtes Besitzthum; so ersehen wir in demselben ebenfalls ein gestaltetes Verhältniss des Menschen zur Natur, und über der Pflege der besessenen Gegenstände durch die besitzenden Generationen mag man ebensowohl des rohen Begriffes der Ausnutzung vergessen, als vor der Gewandtheit eines meisterlichen Verfahrens die Idee des widerstrebenden Stoffes verschwand. Belehre uns hierüber der Hinblick auf einen, dem Weltverkehr entlegenen, deutschen Wald. Da steht, sorglich von allen zehrenden Schösslingen befreit, mühsam vor nagenden Schädlichkeiten bewahrt, der uralte, würdige Stamm, bereits unbenützbares, und also durch die Verzehrung der Bodenkräfte sogar nachtheiliges Holz, und doch, solange noch irgend Leben in ihm keimt, der Stolz eines frommen Geschlechtes. Da künden Wege und Ruheplätze den Beschauer an, und zagloses Wild den Beschützer, ja bereits die Stellung der Bäume erzählt von dem Wohlgefallen der Voráltern, welche dieselben einst gepflanzt haben: diess heisse uns *Besitz,* und bedeute uns — im Gegensatze zu der Macht über die Dinge, dem Eigenthume, dem Gegenstande des Unrechts und somit des „Rechts" — ein inniges Verhältniss zu den Dingen, in welchem man einen Hauch künstlerischen Geistes wohl abermals empfinden mag. — Wie weit nun Goethe in der weihevollen Würdigung solcher festgegründeten Verhältnisse hat gehen wollen, ermessen wir in der Betrachtung einer der besitzenden Familie angehörigen Gestalt: Makarien's. In ihr umschleiern die überaus geheimnissvollen Hüllen den wahrhaftesten, seelenvollsten Gehalt. Die Regungen ihres Innern sollen der sichtbaren Gestalt des Weltalls verwandt sein, und ihr geheimstes Seelenleben wird mit der herrlich offenbarten Wissenschaft, dem Wissen von den Sternen, verknüpft. Zu welchen Höhen erhebt sich das Gespräch Wilhelms mit dem Astronomen in der Erwägung dieser so räthselhaften Verknüpfung: wir erfahren, wie die Bedeutung

für das Gemüth auch einmal den, rein dem Verstande gemäss einstweilen problematisch belassenen, Gedanken allerdings rechtfertigen könne, und erkennen, wie der Dichter uns hier das freilich missverständliche Begehren einer dennoch allzusehr verkannten Vorwelt, das Bedürfniss nach einer Einheit von Glauben und Wissen, menschlich nahe bringt.

Gefahren aber und Täuschungen bedrohen ein enges, in Handwerk und Besitz wohlumfriedetes Dasein. Diess sagt uns ein symbolischer Gegenstand, dessen kühne Deutung eine Erinnerung an den Ring Alberich's rechtfertigen möge. — Wilhelm und Felix müssen bei ihrem Eintritte in das Besitzthum des „Oheims" für diebische Eindringlinge gelten; nun tragen sie in diesem Augenblicke wirklich fremdes Eigenthum bei sich, bei dessen Erlangung Felix auch sogleich List und Verstellung erlernt hat: ein Kästchen von reich geschmücktem, werthvollem Aeusseren, und durchaus zweifelhaftem Inhalte. Sein schöner Anschein mahnt an die möglichen, verblendenden Wirkungen all der künstlerischen Zierde, mit welcher der Dichter die Gebilde dieses Buches umgab. Hier nun muss uns ein abermaliger historischer Ausblick gestattet sein: auf jene unsere Zivilisation bedingende Epoche der Renaissance, und deren flüchtiges, künstlerisches Aufleuchten; insofern wir uns ihre tiefe Erfolglosigkeit im Sinne wahrer Kultur schon wiederholt, ausgehend von „Religion und Kunst", vorzuführen hatten. Denn nur indem wir auf diese letztere, von einem neuen Gesichtspunkte aus vollzogene, einschränkende Beurtheilung einer ganzen anspruchsvollsten Vergangenheit und Gegenwart hinweisen, vermögen wir den Fortschritt der Wanderjahre, über die Welt des ersten Buches hinaus, zu immerhin noch weit kräftigeren, weil völlig anders begründeten Erscheinungen, sowie die symbolische Darstellung dieses Fortschrittes in der Hinterlegung des fragwürdigen Werthstückes verständlich zu machen. — Wir haben schliesslich mit den Wanderern in die vor schmuckvollem Reichthum wohl gar öde und unheimliche Behausung des Antiquars einzutreten, wo das Kästchen sich gleichen Gegenständen zugesellt. Nun aber fühlen wir, dass wir, zugleich mit diesen Dingen, einem ganzen weiten Bereiche den Rücken kehren, wenn Goethe das Buch mit den Worten abschliesst: „Manchmal sieht unser Schicksal aus, wie ein Fruchtbaum im Winter. Wer sollte bei dem traurigen Ansehn desselben wohl denken, dass diese starren Aeste, diese zackigen Zweige im nächsten Frühjahr wieder grünen, blühen, sodann Früchte tragen könnten! Doch wir hoffen's, wir wissen's."

Durch welches Zauberwort nun erstände wirklich dieses junge Geschlecht, von welchem neue, schöpferische Thaten sich erwarten liessen? ‚*Freiheit*' hat hierauf die Aera der Revolutionen, haben die furchtbar wahrhaftigsten Regungen des Jahrhunderts geantwortet. ‚*Gehorsam*', so liess man sich von der anderen

Seite mit erstaunlich grossen, thatsächlichen Leistungen vernehmen. Von beiden Gegensätzen aber steht Goethe's Antwort im Grunde wohl gleich weit ab. Sie lautet: ‚*Ehrfurcht*‘; „Ehrfurcht“, wiederholen die Leiter der Erziehungsprovinz dem Wilhelm. „Allen fehlt sie, vielleicht auch Euch.“

Wir treffen, nachdem wir Haus und Stadt des Antiquars hinter uns gelassen haben, ein Volk von Knaben und Jünglingen auf freiem Felde bei seiner Arbeit an. Wir lernen es in den Gebährden kennen, welche den vorbeireitenden Aufseher begrüssen, freudig und regelrecht von Allen angenommen; denn sie nicht annehmen zu dürfen, ist, wie wir später erfahren, die härteste Strafe dieses Reiches. Nun liegen diesen Gebährden nicht sowohl verschiedene Grade, als vielmehr verschiedene Formen der Ehrfurcht zu Grunde: sie sind die anmuthige, schön ersichtliche Ausübung tiefster religiöser Bildung. — In der Gebährde der Jüngeren, dem Aufblick nach oben, kommt die Religion des Kindes als die Ehrfurcht vor etwas unerkannt Höherem, etwas unbestimmbar Ueberlegenem zur Anschauung, wie dieselbe übrigens von den Erziehern durch die ‚ethnischen‘ Religionen historisch belegt, durch die Mythen des Götter- und Jehovah-Glaubens bildlich dargestellt wird. Hat dagegen der heranreifende Knabe den Blick dem Boden zuzuwenden, so weisen die Meister ihn hiermit auf die heitere Ehrfurcht vor dem Stoffe seiner Arbeit, auf die weise Freude am Wirklichen hin. Jedoch vor allem haben sie ihn hier in ein tiefes Mysterium einzuweihen, auf dessen sinnlichen Ausdruck durch die Gebährde sie verzichten mussten, und dessen historisches Gegenbild sie in ein selten gelichtetes Dunkel hüllten: denn wir erfahren, dass dieselben in der Verklärung des Leidens und in der Ehrfurcht vor den feindseligen Möglichkeiten des Bodens, auf welchem wir stehen, den tiefsten Inhalt der christlichen Religion erblicken, und in diesem Sinne den Tod ihres göttlichen Stifters abgesondert von dem weisen Erdenwandel desselben darstellen, um ihn nur der Andacht eines feierlichen Augenblickes zu entschleiern. Ist nun der Schüler dieser Belehrung theilhaftig geworden, dann darf er sich als Mensch im höchsten Sinne empfinden; wir sehen ihn in bescheidener, sicherer Ehrfurcht vor sich und den ihm Gleichen mit Anderen zusammentreten: und der Dichter zeigt uns das Bild einer geheiligten Gemeinde, zu solchen Thaten verbunden, wie sie auch der ernstesten Besinnung über das tragische Wesen der Welt und des Lebens dennoch als ein Gegenstand wahrer und würdiger Hoffnung erscheinen dürfen. — Mit dem nach Jahren zurückkehrenden Wilhelm aber fragen wir, wie sich denn eine solche Heranbildung vollziehe; und fast ausschliesslich Schilderungen sorgsam geleiteter, künstlerischer Thätigkeit sind es, welche uns hierauf Antwort geben. Während nämlich die Zöglinge in den beständigen Beschäftigungen des Tages, in der Pflege des Landes und der Thiere, den unmittelbaren Nöthigungen der Natur überlassen scheinen, richtet sich der erziehende Einfluss fast einzig auf die künstlerische Veredlung der Sinne jedes Einzelnen, wie wir ihn soeben der Erzielung einer religiösen Gesinnung Aller zustreben sahen: in Kunst und Religion sollen wir die eigent-

liche Bedeutung, den Werth und die Weihe auch der elementaren Mächte des „Handwerks" und des Wissens allein erblicken.

Die Ansprüche des Gemüths sind somit vor den Ansprüchen des Verstandes durchaus bevorzugt, und alles Theoretische muss sich durch eine Anknüpfung an das, freilich im höchsten Sinne so benannte, praktische Bedürfniss rechtfertigen. Ebendiess nun scheint sich, als ein allernatürlichstes Prinzip, dem Denker, welcher die Erziehung zu seinem Gegenstande machte, fast stäts wie von selbst ergeben zu haben; wir machen nur das berühmteste Beispiel namhaft, wenn wir an Rousseau's leitende Idee im „Émile" als hiermit völlig übereinstimmend erinnern. Form und Ausdruck beider Schriftsteller, und alle Einzelheiten weichen weit von einander ab: dennoch erscheint ihre prinzipielle Uebereinstimmung tief und wesentlich, wenn sie auch nur in der von Beiden ersonnenen, völligen Absonderung der Erziehung von allen auf dieselbe gerichteten, bestehenden Einrichtungen hervorträte. Denn wenn auch Rousseau sein Prinzip der natürlichen und demnach individualisirenden Heranbildung des ‚Menschen' nur durch thatsächliche Vereinzelung seines Zöglings durchführen zu können vermeint, so stimmt es damit immerhin überein, wenn Goethe seiner erziehenden Gemeinsamkeit ein von aller Welt so gänzlich entlegenes Bereich anweist; bewahrt sich doch, obschon er Gemeinschaft stäts als ein letztes Ziel festhält, auch bei ihm die Individualität bis zu ihren sinnlichen Eigenheiten, in der Wahl des Anzugs, der täglichen Beschäftigungen, ja der künstlerischen Thätigkeiten, ihr volles Recht. Was aber lehrt uns eine solche, im Sinne des natürlichsten Grundgedankens vollzogene Abwendung von allen Formen der ‚*Schule*', über diese letzteren? Wie haben wir das regungslose Verharren in mittelalterlichen, und durch einige Belehrungen der Renaissance nicht wesentlich veränderten Einrichtungen im Verhältnisse zu dem Ruhme der das durchaus Entgegengesetzte uns so nachdrücklich ansinnenden Denker und Dichter zu verstehen? — Jene „zarteste Bildung und Uebung", die der Sprache, welche wir bei Goethe mit dem lebendigen Bedürfniss so erfreulich verknüpft finden, belastet, nach gymnasialen Gewohnheiten, bereits das Kind mit unausgesetzter Arbeit, deren Zeit den Normal-Arbeitstag des Mannes (von 8 bis 10 Stunden) schon hier und da übersteigt: hiergegen haben selbst diejenigen *theoretischen* Fächer, welche dem eigenen Erleben des Kindes ein wenig näher stehen, erheblich und zuletzt völlig zurückzutreten, da ja auch die abstrakteste Naturwissenschaft, Mathematik, sich eigentlich in dem Lehrplane des Gymnasiums nur geduldet sieht. Nun führt man freilich gerade für diese Abwendung von allem praktischen Bedürfniss, für die Erlernung *todter* Sprachen, diess an, dass eine erste Möglichkeit idealer Gesinnung in dieser Form der Schulung belegen sei; man glaubt jene heute so anspruchsvolle, fälschlich materialistisch genannte Bildung, welche Schopenhauer als die Philosophie der Apothekergehilfen und Barbiergesellen verspottet, auf diesem Wege zu umgehen. Jedoch in der That erzielt das Regime der Grammatik etwas ganz anderes, als ‚Ideen' und ‚Ideale', nämlich allein Begriffe, und ver-

möge dieser einmal erreichten Freude am begrifflichen Spiele unlebendigen Wissens unterwirft es seine Zöglinge der Tradition scholastischer Gelehrsamkeit, bleibt auch, wie angedeutet, hierin seiner historischen Abkunft getreu. Denn hätte auch nur die Renaissance diesem Gebilde des Mittelalters ihren Stempel aufzudrücken vermocht, so stände nicht das klösterlich überlieferte, obschon hierauf auch philologisch erforschte Latein, sondern die Sprache von Hellas im Mittelpunkte des gymnasialen Unterrichts; doch haben sich vielmehr, hier wie anderwärts, jene für einen Augenblick so schön entkeimten, neuen Triebe der Mitte unseres Jahrtausends als im Grunde machtlos erwiesen. — Wenn aber nun, unter solchen Verhältnissen, der einzelne Lehrer, dem Einflusse jener Denker und Dichter getreu, wirklich einmal die höheren Klassen eines Gymnasiums zur Heimstätte einiger idealer Regungen zu machen vermöchte, so erscheint im Lichte eines solchen vereinzelten, von uns dankbarlichst wahrgenommenen Strebens die gesammte Einrichtung nur um so widerspruchsvoller, und ihr zähes Bestehen räthselhaft.

Inzwischen glaubt man wohl den Idealismus des Gemüths durch die Familie hinreichend begründet und vertreten; ja man vermeint mit dieser Nebeneinanderstellung von Schule und Familie auch die bestehende Form der ersteren rechtfertigen zu können, und sich hiermit gegen so entlegene Gestaltungen, als die der Wanderjahre sind, verwahren zu müssen. Nur freilich, bei der immer wachsenden theoretischen Bedrängung des Kindes, scheint gerade jetzt diess Nebeneinander ein immer weniger harmonisches und friedliches zu werden. In der That müsste es auch Wunder nehmen, wenn jene ideale Gestaltung eines natürlichen Verhältnisses mit den Gedanken Goethe's in weniger tiefem Einklange sich erwiese, als die Institutionen historischer Zufälligkeit; aber allerdings ist eine Gestaltung viel weiterer Bereiche der Gegenstand der Wanderjahre. Wer nun in der sorglichsten Umfriedung des Heims der Familie einzig sich genug zu thun vermag, der musste vielleicht an einer solchen sittlichen Durchdringung der weiteren Gemeinsamkeit verzagen. Nimmermehr jedoch wird der Ernst einer solchen Entsagung gegen die kühnen Schilderungen des Dichters Verwahrung einlegen, sondern vielmehr in ihnen die tief verwandte Gesinnung erkennen.

Die edle Natürlichkeit Goethe's also hindert uns, ihm Gedanken des Umsturzes sittlicher Ideale zuzuschreiben; wie sie uns auch davor bewahrt, seine Gebilde für phantastische Träumereien anzusehen. Hier stehe die helle Natur vor uns, so will es uns bedünken, indessen wir in den bestehenden Hierarchien der Erziehung, von den Schulen der gymnasialen Höhe bis herab zu dem kläglichen Mechanismus der elementaren Dorf- und Stadtschule, vielmehr ein täuschendes Phantasma voller Nebel und Trübungen zu erblicken glauben. In hohem Grade zuträglich, und durchaus ausführbar muss uns der Vorschlag erscheinen, zur hauptsächlichen Beschäftigung des reifenden Knaben eine körperlich produktive Thätigkeit zu machen; und die Folgen einer solchen Einrichtung könnten sich weit über die augenblicklichen Geschicke der Zög-

linge hinaus heilsam bewähren. Denn sähen wir, in weisem Maasse, bereits die Kräfte des jugendlichen Menschen den Aufgaben der Natur zugewandt, so müsste nicht allein der Morgen seines Daseins einen unmittelbareren Werth für ihn erhalten, weil er ihm bereits Früchte seiner Mühen böte, anstatt ihn mit lauter Anweisungen an eine Zukunft zu ermüden, welche ihn dann enttäuscht — sondern es müsste sich auch diese Zukunft des späteren Alters in manchen Richtungen nicht unbedeutend entlastet finden. Vor allem verschwänden, durch eine Einschränkung des theoretischen Elementes in der Erziehung, die Gefahren einer verkümmernden Tradition, und wohl könnten vor einem solchen Geschlechte wirklich die hoffnungslosesten Hinderungen wie Schatten verbleichen, ja es müsste diesem plötzlich die uns unsägliche, kühnste, menschliche That als die zunächstliegende, und eigentlich natürliche erscheinen.

Einzig aber durch jene besondere Sinnesart, welche Goethe Ehrfurcht benannte, vermöchte ein solches Thun Weihe und Kraft zu bewähren: seine erste Möglichkeit hätte er dieser Regung zu entnehmen, und seine letzte Bedeutung in diesem Affekte zu ersehen. Demnach wäre die Erweckung einer ehrfürchtigen Besonnenheit den Dingen gegenüber die vornehmlichste, fast die einzige Aufgabe der Erziehenden. Nun könnte sich hier sehr wohl das Bedenken einstellen, dass gerade diese Regung nicht „lehrbar“ sein dürfte. Nur jedoch eine Form der Beeinflussung des Menschen durch *Anschauungen* müsste zur Erzielung einer solchen Anschauungsweise wiederum als durchaus vollziehbar erscheinen; ja sie müsste offenbar ein unverdorbenes Gemüth auf diesen doch ebenfalls ‚natürlichen‘ Affekt sogar unwiderstehlich hinleiten. Diese ist denn das Werk der Kunst; hierin haben wir also die einheitliche Bedeutung jener Schilderungen der Wanderjahre zu erblicken, welche sowohl die künstlerische Gestaltung der Umgebung der Zöglinge, als auch die Anleitung derselben zu eigenem künstlerischen Gestalten uns in so mannigfachen Bildern vorführen.

Jene Gebährden der Ehrfurcht hätten uns als ein anschaulicher Typus der dem Dichter stäts vorschwebenden Verknüpfung der tiefsten Regungen des Gemüthes mit dem äusseren Verhalten, und der hierin angedeuteten Einheit von Religion und Kunst zu gelten. Wir gedenken hierbei aber ferner der absichtsvollen Bedeutsamkeit, mit welcher Goethe wiederholt der menschlichen Gestalt Erwähnung thut. Hat er uns bereits im Künstler-Liede ermahnt, „im Menschenbilde zu geniessen, dass ein Gott sich hergewandt,“ so erhält diese Beziehung in der bald darauf eingefügten Erzählung aus Wilhelm's Kindheit den erschütterndsten Ausdruck. Wie nun von dem hier geschilderten Ertrinken der Knaben Wilhelm's Beschäftigung mit anatomischen und chirurgischen Einzelheiten Ausgang nimmt, um dann die glückliche Wendung des Schlusses zu vermitteln, so erhellt auch die wahre Bedeutung des am Schlusse berichteten Vorganges nur aus einer Verbindung mit jenen früheren Anschauungen und Gedanken. Da staunt, in dem dahingestreckten Sohne, der Vater die Ewigkeit des Menschenwesens an, und erfährt also in einem solchen Anblick eben-

falls jene Regung der Ehrfurcht, welche ihm vordem noch zu fehlen schien. Demnach haben Beide ein Gleiches erlebt, wenn sie sich nun „wie Brüder auf dem Wechselwege vom Orkus zum Licht begegnen;“ der Gang des Romans hat das menschliche Ideal eines natürlichen Verhältnisses auf dem gleichen Wege hervorgebracht, welchen die Prinzipien der Erziehungs-Provinz für einen weiteren Umfang menschlichen Werdens empfahlen.

Wie nun als der gemeinsame Inhalt von alle diesem die Hervorbringung des wahrhaft und tief Menschlichen durch die Kunst, im Sinne unseres Motto's, beständig ersichtlich bleibt; so finden wir uns, durch die hier in Betracht gezogene Bedeutung der Gebährde, der Gestalt für ein solches Verhältniss, auf einen der Hauptpunkte der künstlerischen Theorie unseres Meisters noch unmittelbarer hingewiesen.*) Täglich erfahren wir, wie Musik, dem innersten Kerne unseres Wesens verwandt, auch unser körperliches Sein unwiderstehlich beeinflusse: den Rhythmus des Athems, Blick und Hand. So nun erläutert Richard Wagner — in Anlehnung an die ursprüngliche Verbindung der symphonischen Form mit dem Tanze — die Bedeutung der Musik für das Drama an ihrer Verwandtschaft mit der, ebenfalls unaussprechlichen und „unwillkürlichen“ **) Gebährde des Handelnden. Die höchste Aufrichtigkeit des Menschen trete, auf Augenblicke, in der Gebährde hervor; und ein entsprechender Ausdruck der Wahrhaftigkeit seines innersten Wesens sei die Musik. — Erkannten wir nun, im Verlaufe unserer Erläuterungen, in der Gebährde den anschaulichen Typus der Beeinflussung des Menschen durch die Kunst: so werden wir, vermöge der angeführten Nebeneinanderstellung, darauf hingeleitet, in der Musik den eigentlichen Kern dieser Beeinflussung anzunehmen. Was dem Historiker in der Kultur der Hellenen durch die Plastik, wenn auch nicht als vollzogen, so doch anlässlich derselben als vollziehbar erscheint, das hoffen wir, an unserem Theile, von der Musik für die Schöpfung eines jungen, menschlichen Geschlechts.

Ein Beispiel einer solchen Wirkung giebt Goethe bei der Ausführung desjenigen Gedankens, welcher uns zu einer Betrachtung der Wanderjahre hauptsächlich veranlasst hat.

---

*) Vgl. bes. Oper und Drama, III, 5.

**) S. Ges. Schriften Bd. III, S. 4.

Von dem Berge, zu den Hügeln,
Niederab das Thal entlang,
Da erklingt es wie auf Flügeln
Da bewegt sich's wie Gesang:
Und dem unbedingten Triebe
Folget Freude, folget Rath;
Und dein Streben, sei's in Liebe,
Und dein Leben sei die That.

Denn die Bande sind zerrissen,
Das Vertrauen ist verletzt;
Kann ich sagen, kann ich wissen,
Welchem Zufall ausgesetzt,
Ich nun scheiden, ich nun wandern,
Wie die Wittwe trauervoll,
Statt dem einen, mit dem andern,
Fort und fort mich wenden soll!

Bleibe nicht am Boden heften,
Frisch gewagt und frisch hinaus!
Kopf und Arm mit heitern Kräften,
Ueberall sind sie zu Haus;
Wo wir uns der Sonne freuen,
Sind wir jeder Sorge los;
Dass wir uns in ihr zerstreuen,
Darum ist die Welt so gross.

In einem gewaltigen, fugenartig wirkenden Wechsel- und Chorgesange lösen sich die Auswanderer von ihrer Heimath los, theilen sie ihren Entschluss, sich selber aufmunternd, den Zuhörenden weit hinaus mit. Das ganze Land scheint in eine rhythmische Bewegung gerathen zu sein; unter dem gleichen Bekenntnisse im Gesange vereinigen sich Züge um Züge. Geweiht durch diese Gesänge, wird der grosse Tag des Auszuges zum Feste, zum ernstesten Feste, welches jemals gefeiert worden ist.

Und muss es uns nicht wirklich bedünken, dass die Wucht eines Ereignisses, wie es Goethe hier ersann, durch eine erhabene Tonfolge weit besser, als durch blosse Erörterungen mittheilbar sei? Hierin aber wird der Schüler Schopenhauer's, der Leser des „Beethoven", eine tiefere, wesentlichere Beziehung nicht verkennen. Wenn wir nämlich die Möglichkeiten des schöpferischen Willens als ein Wesen anzusehen haben, welches der an der Hand der Erfahrung sich von Anschauung zu Anschauung tastende Begriff nicht zu erfassen, noch mit dem ihm ausschliesslich zu Gebote stehenden Worte zu erläutern vermag, so belauschen wir dagegen in der Musik die Kräfte, die ‚Ideen' seines Schaffens, ohne dazwischentretende Vermittlungen. Daher fühlen wir Einzelnen uns, im Anhören der Musik, mit einer höheren Ordnung der Dinge weihevoll verbunden; in dem gleichen Sinne aber vermögen wir uns jene undenklichste aller Begebenheiten, die weise That einer grossen Gesammtheit, nur unter dem Bilde einer Melodie vorzustellen, ja dieselbe müsste uns als ihrem Wesen nach dem Geiste der Musik verwandt erscheinen. Wie sich die wahre, übrigens aber wohl gar unerfindliche Natürlichkeit des Menschen durch Musik offenbare, daran erinnerte uns soeben jene Lehre, welche den musikalischen Ausdruck mit der Gebährde verknüpft. Sehen wir nun als jene unerhörte, jedoch im höchsten Sinne gleichfalls natürliche Begebenheit von den beiden Meistern deutscher Nation übereinstimmend eine neue Wanderung namhaft gemacht, und blicken wir zugleich von da aus auf die Geschichte der deutschen Stämme zurück: so erkennen wir in einer solchen Auswanderung, wie sie als

Lösung mannigfaltigster Verkettung jenen Meistern hier vorschwebt, vermöge einer wahrhaften, obschon kühnen, bildlichen Anschauung, die erhabene Gebährde eines erregten Volkes, und zwar insbesondere ihre der germanischen Race eigenthümliche Gestalt.

An die Andeutungen Goethe's in Betreff des Zieles und der Form dieser Auswanderung haben wir folgende Betrachtungen anzuschliessen. Es ist ein Irrthum, den Anlass seines Gedankens in einer Laune des Zeitalters finden zu wollen; denn wenn sogar für die Mehrzahl die Zauberkraft des Wortes ‚*Amerika*‘ bereits verloren zu gehen begann, so befing dieser Zauber um so weniger den Dichter, welcher das Heim eines von dort zurückgekehrten, jenes Landes ernstlich Müden — im ersten Buche der Wanderjahre — mit so vielen Reizen auszustatten bedacht war. Demnach kann aber auch die allerdings eingetretene Enttäuschung über die Bedeutung nordamerikanischer Kultur den weit allgemeineren Gedanken Goethe's nicht entkräften. Allerdings nämlich hat uns das Jahrhundert darauf verzichten gelehrt, eine wirkliche Reformation von Nord-Amerika zu erwarten, und vor allem jene in der Renaissance am grausamsten hervortretende Zerklüftung zwischen dem glaubens- und lebensvollen Element vereinzelter, echter, künstlerischer Menschlichkeit und der gemüthlos unerregten Masse dort etwa überwunden zu finden; die in jenes Land sämmtlich und einschliesslich der dumpfesten okzidentalen Superstitionen übertragenen Probleme einer gewaltsamen, scheinbaren europäischen Zivilisation mögen daselbst ihrer Lösung höchstens darum, weil sie in grösserem Umfange und offenbarer auftreten, nicht aber vermöge einer eigentlichen gründlichen Erneuerung angenähert erscheinen. — Dagegen wendet sich immer wieder ein wahres Erhoffen neuer Möglichkeiten dem Süden Amerika's zu; in dessen schöner Gestalt wir, tiefbedeutsam, ein vergrössertes Abbild der Urheimath des Menschengeschlechtes, der Halbinsel des Himalaya, erblicken, und dessen Boden, indem er in den Abstufungen eines erhabensten Gebirges und dem nur hier auf der ganzen Erde bereits von der Natur verbundenen System dreier gewaltiger Ströme ein gleich vollkommenes Geschlecht zur Ansiedlung auffordert, seiner Bewohner noch gewärtig steht. — Weniger also auf das Ziel, als auf die Form einer gemeinsamen Auswanderung sehen wir Goethe's Augenmerk gerichtet, wenn derselbe sogar noch im Augenblicke des Auszuges einen grossen Theil der Wanderer zu heimischer Arbeit, zu einer Kolonisation des eigenen Landes umkehren lässt. Derart erwartet er das Ungemeine von einer sozialistischen Organisation, auf den besonnenen Entschluss zu gemeinsamem Thun begründet, wo auch immer solche Thätigkeit sodann ihre Stätte finden möge.

Gerade jedoch gegen diesen Gedanken pflegt man heute, trotz zahlreicher sozialistischer Bestrebungen und sogar Wirkungen, den Einwand der völligen Utopie zu erheben. Nun sollte zwar, so will uns bedünken, eine Zeit, welche sich der gänzlichen Unvergleichlichkeit ihrer Erfindungen rühmt, auf diesen Einwand zuletzt verfallen; sie müsste sich erinnern, dass Niemand „utopischer“

verfuhr, als der Erfinder des ersten Fahrzeuges, da derselbe den Gedanken verwirklichte, den Ort auf eine aller vorgängigen Erfahrung widerstreitende Weise zu verlassen. Bedenken wir weiter, welche Bedeutung wir, im Handwerk, dem Werkzeug in der Hand des Arbeitenden beimaassen, so scheint uns gerade das Zeitalter der Maschinen darauf hinzudrängen, zu diesem vollkommneren, zusammengesetzten Werkzeug auch eine vollkommenere und umfassendere Meister-Innung zu schaffen: eine dem Gedanken Goethe's sehr verwandte Gestalt. — Jedoch hatten wir vielmehr bereits zu erwähnen, wie völlig entgegengesetzt bisher der Betrieb der Maschinen gewirkt, wie derselbe bisher eine allgemeine Entwürdigung und Knechtung der Arbeit des Einzelnen herbeigeführt habe. Somit scheint auch hier den glücklichen Einfällen der Erfinder in der Gesammtheit ein irgend gleichgearteter Instinkt nicht zu begegnen; wäre dieser vorhanden, gäbe es ein Zeitalter der Erfindungen, welches von sich wüsste und an sich glaubte, so würde der triviale Einwand der Utopie seltener erhoben werden. Wie nun demnach eine solche skeptische Verwahrung einem Mangel an seelischem Gehalte entspringt, so gilt sie auch dem Gehalte jener wahrhaft fördernden Ideen weit mehr, als ihrer etwaigen äusseren Möglichkeit: dieser ihr Gehalt nämlich, eine Umgestaltung der Gesinnung und des Gemüths, muss allerdings einem Zeitalter utopisch erscheinen, welches den Fortschritt bereits in den Schienensträngen und rauchenden Essen selber erblickt, ohne der tieferen hiermit verbundenen Verhältnisse und Schicksale zu gedenken. Uns kann gerade diese innere Umgestaltung einzig eingehender beschäftigen; und so finden wir uns, bei Goethe, abermals von dem dritten auf das zweite Buch zurückgewiesen, von den Erwägungen der Form und des Zieles jener grossen Wanderung, auf die Erwägung der Möglichkeit einer Gemeinschaft besonnener Menschen. Denn es sind nicht die Reichthümer neu erschlossener Länder, von welchen wir eine regenerirte Menschheit zu erwarten hätten; wie denn auch das durch die Noth erzwungene, unbesonnene und ungeregelte Hinüberströmen unserer besten Arbeiter in die neue Welt keine Kultur erschafft: aber wohl wäre die Erschliessung einer neuen Welt als die bedeutsamste Form einer von tiefen Ideen beherrschten Regeneration anzusehen.

Der „Gemeinde der Heiligen" vergleicht Goethe einmal sein einer solchen Erneuerung fähiges, junges Geschlecht. Er gemahnt uns an jene erhabenen Menschen, in welchen der Drang des Wollens sich gelöst hatte, um uns die Möglichkeit eines edlen, weisen Thuns begreiflich zu machen. Als Heiligung hätten wir demnach hier das Verhältniss des erlösten Menschen zur Welt zu verstehen, insofern er sich derselben und ihrer Wirklichkeit nicht entziehen kann noch darf. Hervorbringen zu können vermeinte der Dichter der Wanderjahre dieses Verhältniss durch Gewöhnung zur Ehrfurcht, und diese gedachte er durch die Pflege künstlerischer Anschauung zu erwecken. — Der Ehrfurcht vor dem Leiden hatte auch er die entscheidende Bedeutung beigemessen; aber freilich war die künstlerische Anschauung, welche etwa auch dieser Form der Ehrfurcht hätte zu entsprechen vermögen, aller Bildlichkeit fremd. Hier nun

hat uns der Schöpfer des „Parsifal“ neue, und tiefere Mahnungen zu ertheilen gehabt. Wer sich freilich nicht gestimmt fühlte, anlässlich jenes ersten Wortes gegen die Vivisektion, in der Erkenntniss der sittlichen Unmöglichkeit auch der nutzenbringenden Peinigung eines Thieres, einer tiefen Besinnung bezüglich der Auffassung scheinbar unabänderlicher, allgemeiner Gewohnheiten und Gestaltungen Folge zu geben, dem musste, mit Nothwendigkeit, das Verständniss für alle weiteren Ausführungen versagen: weil dieselben eine derartige „praktische“ Giltigkeit der für das Kunstwerk maassgebenden, und auch im Eindrucke desselben unwiderstehlichen Empfindungen zu immer weiteren Ausblicken verfolgten. Wir aber haben den Ernst einer solchen Verbindung zwischen künstlerischer Besonnenheit und religiöser Gesinnung durch die ersichtliche Analogie des Gedankens Goethe's erläutern wollen: dort und hier kann demjenigen jener Vorschlag der Auswanderung nicht mehr ausschweifend erscheinen, dem der Gedanke der Heiligung unumgänglich und tief vertraut geworden ist.

Als nicht analog sähe dagegen unsere Hoffnung gerne das Eingangs erwogene Verhältniss Goethe's zu einer in Wirklichkeit unerregt gebliebenen Mit- und Nachwelt an; wir berufen uns hierbei auf die völlige Verschiedenheit der Ausgangspunkte und aller Einzelheiten, insbesondere aber darauf: dass die Thatsache des Kunstwerks von Bayreuth bereits unmittelbarer eine ideale Gestaltung realer Wirklichkeiten bedeutet. Von dem Eindrucke dieser vollendeten Thatsache ausgehend, vermochten wir jenes Wort, mit welchem Richard Wagner die Theorie des Kunstwerkes einleitete, indem er das Verhältniss des Menschen zur Natur als verstanden voraussetzte, vielmehr nun auf das Verständniss dieses letzteren Verhältnisses selber anzuwenden; und versuchten demnach mit diesen Ausführungen einige bestätigende Anschauungen an einander zu reihen jenes von höchster philosophischer Besonnenheit eingegebenen, für uns aber zugleich prophetisch bedeutsamen Wortes Schopenhauer's: „Das vollkommene Genügen, die finale Beruhigung, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im *Kunstwerk*, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, dass sie doch irgendwo vorhanden sein müssen.“ Wenn wir in einer früheren Betrachtung die Dichtung Shakespeare's als eine Verurtheilung seiner Welt und Wirklichkeit erkannten, so gälte es hiernach nun vielmehr, zu der Kunst des bewussten Ideals, in ihrer Vollendung durch die Musik, eine neue Welt als Gegenbild zu finden, zu erschaffen: ein Gedanke von grösster Kühnheit, welchen wir jedoch sich in einem ersichtlichen Falle, der Frage der Vivisektion, bereits tief eingreifend bewähren sahen; und den wir ferner, im Einzelnen, auf eine wirkliche Einheit der gestaltenden Kräfte alles wahrhaft menschlichen Daseins mit den Regungen des künstlerischen Schauens zu begründen vermochten. Ein trotzdem weitab und in die Irre führender Gedanke, wenn wir seines Zusammenhanges mit der *ethischen* Philosophie Arthur Schopenhauer's und dem *tragischen* Kunstwerke Richard Wagner's vergässen. Stäts

kann allein der Ausdruck des tragischen Inhalts, der moralischen Bedeutung der Welt, jedoch ohne Drang und Qual und, bildlich gesprochen, harmonisch auch in der Wirklichkeit vollzogen, Gegenstand unserer Hoffnung sein; dieser hohen und ungemeinen Hoffnung wohnt aber dann auch etwas von dem „beseligenden Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung" inne.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.
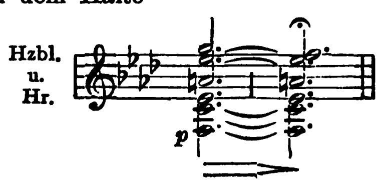
Von Heinrich Porges.

Die Walküre.

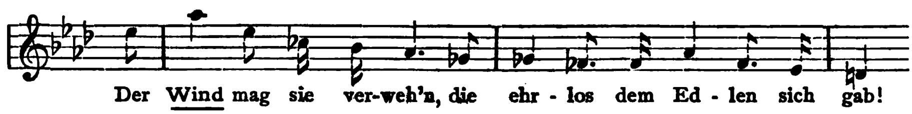
Zweiter Aufzug.

Dritte Scene.

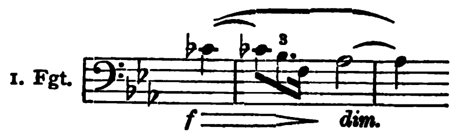
Das bewegtere Tempo in dem das Herankommen Siegmund's und Sieglinden's begleitenden Tonsatze darf nicht zu plötzlich eintreten, sondern muss aus dem vorangegangenen Adagio-Zeitmaasse wie unmerklich herauswachsen. Es sind tiefschmerzliche und den Geist bis zur Verwirrung beängstigende Empfindungen, die hier zum Ausdruck gelangen, und dem entsprechend muss auch in der Ausführung der sich wie inbrünstig verfolgenden und umschlingenden Tonfiguren, die hinschmelzendste Zartheit mit vehement hervorbrechender Leidenschaftlichkeit sich verbinden. Ganz besondere Sorgfalt verwendete der Meister in dieser Scene auf die Gestaltung der mimischen Aktion, welche den Darstellern durch den geförderten jähen Wechsel der Stellung, der Gebärde und des physiognomischen Ausdruckes eine Aufgabe von nicht geringer Schwierigkeit darbietet. In Blick und Bewegung der handelnden Personen müssen dieselben sich wirr durchkreuzenden Gefühle eines seligen Entzückens und der angstvollsten Verzweiflung kennbar werden, die ihr Inneres erfüllen und die aus den wie im Strome sich ergiessenden Melodien des Orchesters zu uns sprechen. Wenn Sieglinde nach Siegmund's sie zu beruhigen suchenden Worten mit leidenschaftlichem Entzücken sich an seinen Hals hängt, stehen beide in der Mitte der Bühne. Mit angstvollem Forschen sucht Sieglinde gleichsam in Siegmund's Augen zu lesen, was in seinem Innern vorgeht, bevor sie nach dem Halte



mit jähem Schreck auffährt. Jetzt reisst sie sich von Siegmund los und mit verzweifelnder Gebärde die Arme nach oben streckend ruft sie, indem sie im Zurückschreiten den Blick immer auf den Geliebten geheftet hält: *Hinweg! hinweg! flieh' die Entweihte! Unheilig umfängt dich ihr Arm; entehrt, geschändet schwand dieser Leib! flieh' die Leiche, lasse sie los!* Der Ausdruck des Jammers und Entsetzens muss bei den letzten mit höchster Kraft hervorzustossenden Worten
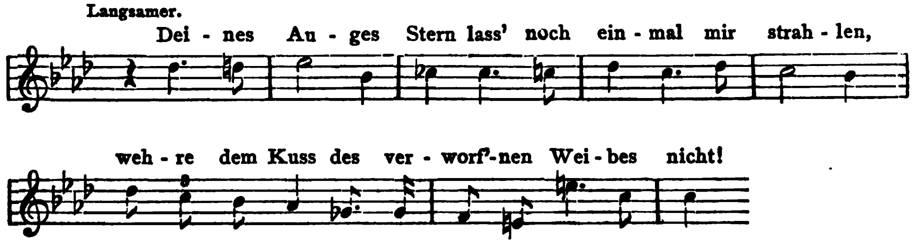


zum Aeussersten sich steigern. Der Meister machte hier die auf den Kern der Situation hindeutende Bemerkung, wie das, was Sieglinde gesagt, so schrecklich sei, dass Siegmund hierauf lange in tiefer Betroffenheit, wie um sich zu besinnen, den Blick auf den Boden geheftet hält. Beim Ertönen des Motiv's



ist es, als tauchte in Sieglinden's Innern eine selige Erinnerung auf: ihr ganzes Wesen verändert sich, schmerzlich süsses Gedenken durchzieht ihr Herz, und mit dem Ausdrucke ergreifender Liebesinnigkeit in Blick und Ton dringen ihre Worte *da er sie liebend umfing, da seligste Lust sie fand* etc. hervor. Doch nur einen Moment hält sie dieser Erinnerungszauber umfangen, wie plötzlich sieht sie wieder die Wirklichkeit mit allen ihren Schrecken vor sich, und es bemächtigt sich ihrer eine bis zum Grässlichen gehende Verzweifelung. Der Meister verlangte hier die alleräusserste, schrankenlos hervorbrechende Heftigkeit der Akzente. Besonders in dem Schluss der Stelle *Grauen und Schauder ob grässlichster Schande musste mit Schreck die Schmähliche fassen, die je dem Manne gehorcht, der ohne Minne sie hielt!* wo Sieglinde gleichsam ihr eigenstes Selbst wie in einem Spiegel erblickt, musste der Ausdruck eines furchtbaren, schauder- und grausenerfüllten Entsetzens liegen. Entsprechend diesen leidenschaftlichen Ausbrüchen war auch die mimische Aktion zu gestalten. Bei den Worten *der Würde baar* etc. naht sich Sieglinde mit demüthigem Anschmiegen Siegmund, um dann bei ihren Ausrufen *Schande bring ich dem Bruder, Schmach dem freienden Freund!* wieder mit plötzlichem Erschrecken sich zu entfernen. Siegmund's mit männlicher Ruhe und wie eiserner Kraft gesprochene beschwichtigende Worte *Was je Schande dir schuf, das büsst nun des Frevlers Blut!* etc. machen auf sie keinen Eindruck. Es ist, als hörte sie seinen Trost gar nicht; von einer inneren Vision beängstigt und verstört zu Boden blickend, ruft sie mit erschrecktem und wie geisterhaft gedämpftem Tone: *Horch! die Hörner! hörst du Ruf?* etc. Schon sieht sie Hun-
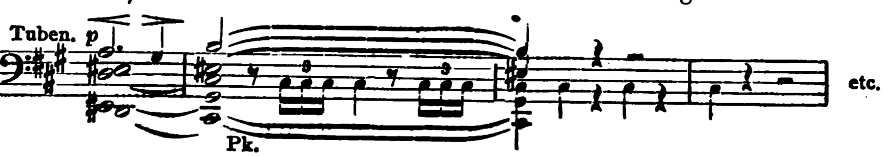
ding's Meute daherjagen, hört ihr wüthendes Geheul, mit Entsetzen weicht sie vor der drohenden Gefahr zurück und kommt so ganz unwillkürlich in Siegmund's Nähe, der die von Angst überwältigte in seine Arme aufnimmt. Nach ihren stockenden Fragen *Wo bist du Siegmund? seh' ich dich noch?* lehnt sich Sieglinde bei ihren Worten *brünstig geliebter leuchtender Bruder!* an Siegmund. Sowohl für diese Stelle und noch in gesteigerter Weise für die folgende
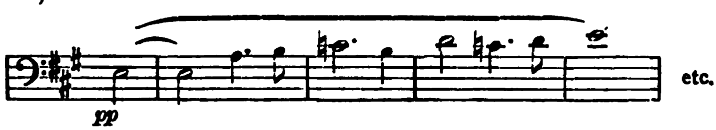


verlangte der Meister den inbrünstigsten, gleichzeitig in Schmerz und Seligkeit erbebenden Ausdruck. Hier darf die Sängerin ihrer inneren Empfindung sich rückhaltlos hingeben. Für die Ausführung des weiteren Theiles dieser Scene ist den genauen Angaben der Partitur für das Spiel und den musikalischen Vortrag nichts Weiteres hinzuzufügen, und es braucht kaum erst versichert zu werden, dass Alles zur lebensvollsten und ergreifendsten künstlerischen Gestaltung gebracht ward.

Vierte Scene.

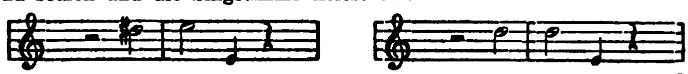
Bei dem, das feierliche Heranschreiten Brünnhilden's begleitenden Thema*)



mahnte der Meister: die durch die rhythmische Figur der Pauken ausgefüllten Zwischenpausen nicht zu sehr auszudehnen. Die Erfüllung dieser Forderung geschieht am besten durch ein mit einer kaum fühlbaren Beschleunigung des Tempo's verbundenes Nachlassen der rhythmischen Spannung. Die öfter wiederkehrende, breite Melodie
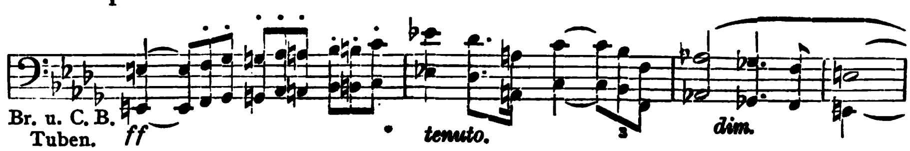


*) Bei einem späteren Auftreten dieses Motives S. 148 Z. 4 Takt 3 u. 4 des Cl. A. sind im Cl. A. folgende Stichfehler zu berichtigen. In der Mittelstimme der Begleitung ist statt *dis, d* zu setzen und die Singstimme heisst statt
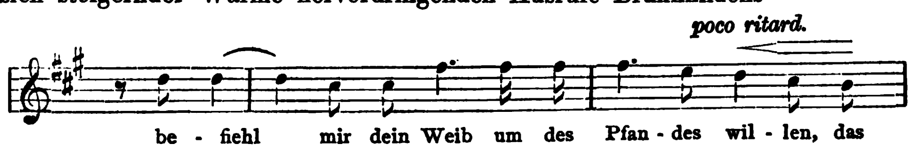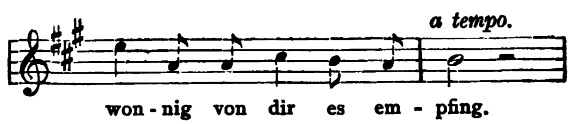


Auch im 1. Akte S. 62 Z. 2 Takt 4 muss bei der Stelle „Wehwalt heisst du fürwahr?" statt *c, d* korrigirt werden.

verleitet gerade durch den Adel und die Gefühlstiefe ihres Gehaltes leicht zu einem Verschleppen des Zeitmaasses. Dieser Tendenz, das rein lyrische Element vorherrschen zu lassen, muss mit Bewusstsein begegnet werden, da sonst der dramatisch-dialogische Charakter der Wechselreden vernichtet wird. Die vom Ausdruck eines leisen Erschauderns erfüllten Worte Brünnhilden's *Erdenluft muss sie noch athmen* etc. sind mit Bedeutsamkeit zu sprechen und mit einer symbolisch nach abwärts weisenden Handbewegung zu begleiten. Nach den letzten Worten von Siegmund's ruhiger, aber mit fester Entschlossenheit kundgegebenen Erwiderung *zu ihnen folg' ich dir nicht!* macht Brünnhilde die Gebärde eines betretenen Erstaunens. Noch höher steigert sich aber ihre Verwunderung, wenn Siegmund später am Schlusse seiner leidenschaftlich erregten Rede mit furchtbarer Energie ausruft: *Muss ich denn fallen, nicht fahr' ich nach Walhall, Hella halte mich fest!* Mit äusserster Betroffenheit tritt Brünnhilde einen Schritt zurück, und der Meister machte dazu die ihr Gebahren erklärende Bemerkung: dass ein Mann die höchste Ehre der Helden nach Walhall zu kommen nicht wollen könne, hat eine Walküre nie gehört; Brünnhilde fühlt sich hier von einem neuen, ihr bisher fremden Elemente berührt, das den hehren Gleichmuth ihrer Seele in's Wanken zu bringen beginnt. Diess zeigt sich auch sofort in dem empfindungsvollen Tone, mit dem sie frägt: *So wenig achtest du ewige Wonne?* etc. Das dieser Stelle vorangehende Zwischenspiel des Orchesters



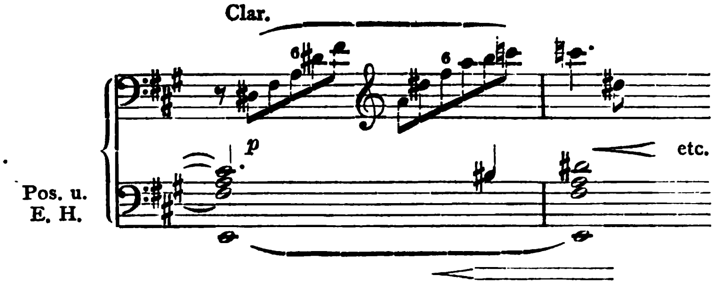
ist mit grosser Wucht auszuführen, und die Triolen des ersten Taktes müssen mit möglichster Schnelligkeit und vordringender Energie auf den den Zielpunkt bildenden Ton es losstürmen. In den letzten zwei Takten der mit sich steigernder Wärme hervordringenden Ausrufe Brünnhildens
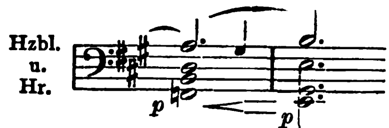




ist ein geringes, durch empfindungsvoll gesteigerten Ausdruck zu motivirendes Langsamerwerden zur Anwendung zu bringen. Wenn Siegmund schon das Schwert gezückt hat, um seinen Entschluss Sieglinde zu tödten zu vollbringen, stürzt Brünnhilde im Sturme des heftigsten Mitgefühles mit den Rufen *Halt ein! Wälsung!* auf ihn zu. Die nun folgende Kundgebung Brünnhilden's Sieg-

mund im Kampfe zu schützen muss im Gesang wie im Orchester gleich einem entfesselten Strome mit leidenschaftlichster Ekstase hervorbrechen. Doch darf das Tempo nicht in sinnloser Weise überhetzt werden und sind bei der, eine etwas ruhigere Episode bildenden Stelle *Nun rüste dich Held!* etc. die begleitenden, rhythmisch scharf einschneidenden Akkorde mit knapper Markirung zu spielen. Von den Takten



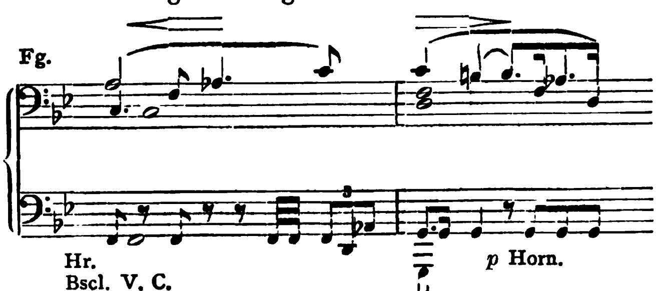
angefangen ist das Tempo etwas zu ermässigen, und bei dem wiederholten Ertönen des Motiv's der Todesverkündigung



beginnt es dunkel zu werden.

Fünfte Scene.

Die nach Siegmund's mit zartestem Ausdrucke wieder zu gebenden Worten *der Traurigen kos't ein lächelnder Traum* ertönende Melodie des Liebesliedes des ersten Aktes war im äussersten pianissimo zu spielen. Wie aus einer andern Welt her erklingend, dürfe sie nur als leise durch die Seele ziehende Erinnerung uns berühren, bemerkte dabei der Meister. Grosse Sorgsamkeit ist auf die Ausführung der so charakteristischen Themen zu verwenden, welche im Orchester die Aeusserungen der von unruhvollen Träumen beängstigten Sieglinde begleiten. Besonders die bei der Stelle *Mutter! Mutter! mir bangt der Muth* etc. gleichzeitig auftretenden Motive



sind durchaus piano, aber dabei mit scharfer rhythmischer Phrasirung vorzutragen, durch welche sie dann dem Gehöre als selbständige Tongebilde fass-

bar werden. In der jetzt wie unaufhaltsam sich entwickelnden Katastrophe hielt der Meister mit grösster Strenge darauf, dass die in so raschem Wechsel sich folgenden scenischen Vorgänge immer auf das Genaueste mit den ihnen entsprechenden Themen zusammentrafen. Bei diesen selbst musste besonders ihr jeweiliges Eintreten mit äusserster Prägnanz hervorgehoben werden; denn nur dadurch wird es erzielt, dass selbst in jenen Momenten, bei denen die elementare Tonstärke zu der Gewalt eines entfesselten Orkans sich steigert, die plastischen Umrisse der, hier in wahrer Riesengrösse erscheinenden, Tongestalten nicht verwischt werden. Durch ein derartiges Zusammenwirken aller scenischen und dramatischen Faktoren wird aber eine Gesammtwirkung von ganz einziger Art erzeugt. Durch die plastische Gegenständlichkeit, mit der wir Alles vor uns sehen, und hauptsächlich dadurch, dass die Musik den ungeheuren Schmerz zum Ausdruck bringt, der sich besonders in dem Momente, als Siegmund von Hunding's Schwert durchbohrt seinen Todesseufzer aushaucht, zu einer kaum mehr zu ertragenden Höhe steigert, wird unser Gemüth von der gleichsam zerschmetternden Wirkung eines innigsten Miterlebens des tödtlich Furchtbaren entlastet. Nach einem solchen künstlerischen Erlebniss lernt man erst die schwerwiegende Bedeutung von Goethe's Ausspruch, *er könne keine Tragödie schreiben, weil er fürchte dabei zu Grunde gehen zu müssen,* seiner ganzen Tiefe nach verstehen.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal“.

4.

Ein Intermezzo von Berichtigungen. — Der „thörige Jäger“.

Schmerzlich war es zu sehen, wie der Gelehrte, vom wissenschaftlichen Enthusiasmus gleichsam paralysirt, an einer bestimmten Stelle der Historie oder Litteratur fest haften bleibt, und wie ihm nun sein ganzes reiches Wissen nicht mehr zu der freudigen Erkenntniss einer Kunstthat verhelfen kann, welche aus dem todtgewähnten Stoffe der Gelehrsamkeit uns wiederum die schönbeseelte Form eines vollen, neuen Lebens schafft. Vor der unverstandenen grossen Erscheinung bleibt dem gefesselten Gelehrten dann nichts übrig, als in dieselben Thorheiten zu verfallen, welche jeder ungelehrteste journalistische Verspötter des Grossen begeht, wenn ihm Dieses unwillkommen störend in die glatte Bahn seiner hastigen Tagesbeschäftigung tritt. Hierdurch erhält dann wieder der leidige Geist solcher oberflächlich-missachtenden Manier der Beurtheilung des Grossen in den Augen des Publikums die wirkungsvolle Weihe der gelehrten „Autorität“. Der Respekt

vor dem Künstler aber pflegt leider für dieses Publikum keine genügende Gegenmacht zu bilden wider den Respekt vor jener Autorität, auch wenn es sich nicht um Wissenschaft, sondern um Kunst handelt; andernfalls könnten auch wir uns hier die leidigen Worte ersparen: so aber muss immer weiter geschrieben und geredet werden.

War in unserem Falle sogar eine doppelte Autorität, eine gelehrte und eine geistliche, in einer Person verbunden, so trieben mich die traurigen Erfahrungen von den möglichenfalls übelwirkenden Missverständnissen und Verirrungen derselben zu dem Entschlusse, sie in einem längeren Privatbriefe auf den religiösen Ernst unseres Bühnenweihfestspieles und auf seine künstlerische Entstehung und Eigenart aufmerksam zu machen. Doch auch dazu wäre ich vielleicht nicht gekommen, wenn nicht schon eine besondere Veranlassung vorhanden gewesen wäre, auf die Veröffentlichung der Arbeit mit gewissen Berichtigungen ganz thatsächlicher Fehler und Irrthümer zu erwidern, mit welchen in Folge eines recht tückischen Zufalles der geachtete Gelehrte am Allerauffallendsten der gewöhnlichen Manier unserer zünftigen Wagnerkritik sich genähert zu haben schien. Es waren nämlich in seinem gedruckten Artikel sämmtliche Zitate aus Wagner's Dichtung ungenau und fehlerhaft angegeben, und gerade an den bösartigsten dieser Fehler waren dann gelehrte Kombinationen und Folgerungen angeknüpft worden, was zu den bedenklichsten Resultaten der Kritik führen musste. Ausser meinem Briefe an den Autor sandte ich daher der Redaktion der Musikwelt die folgende „Berichtigung" zu:

„Die Zitate aus R. Wagner's „Parsifal", welche der Aufsatz des Herrn Prof. Paulus Cassel in der vorigen Nr. enthielt, wiesen mehre der Verbesserung bedürftige Unrichtigkeiten auf.

Im ersten Zitat (Verheissungsspruch) musste es heissen: „der *reine* Thor", nicht „der arme", was offenbar nur ein Druckfehler der „Musikwelt" war, da der Verfasser des Aufsatzes später selbst vom „reinen" Thoren spricht.

Im zweiten Zitat (Klingsor's Zornrede) steht bei Herrn Prof. C. fälschlich:

„Der Stolze *starb* in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess;
sein Stamm verfiel mir
unerlöst." —

Daraufhin deutete der Verfasser den in „Heiligkeit *gestorbenen*" Stolzen auf Christus, und muss es nun tadeln, dass Klingsor den *demüthigen* Heiland einen *Stolzen* nenne. Auch bezog er nun das vorhergehende „Hass und Verachtung büsste schon Einer" auf Christus, und das nachfolgende: „*sein Stamm* verfiel mir unerlöst" auf die *Juden*, als Christi Stammvolk, was ebenfalls zu etwas bitteren Rügen für den Dichter führte. — Es lauten aber jene Verse im Wagner'schen Texte, und zwar in beiden Ausgaben:

„Der Stolze, *stark in Heiligkeit,*
der einst mich von sich stiess;
sein Stamm verfiel mir", —

und weiter:

„Unerlöst
soll *der Heiligen Hüter* mir schmachten;
und bald — so wähn' ich —
hüt' ich mir selbst den Gral." — —

Der „in Heiligkeit starke" Stolze ist Amfortas, der Hüter des Grales; „sein Stamm" sind nicht die Juden, sondern die Gralsritter. Hätte Herr Prof. C. nicht nach „unerlöst" einen Punkt gemacht und diess Wort zum Vorhergehenden gezogen, sondern das Zitat dem Texte gemäss nur um 2 Zeilen weiter fortgesetzt, so wäre ihm der Irrthum, mit allen weiteren Deduktionen daraus, ganz unmöglich gewesen; denn auf „Christus" ist sonst in dem ganzen Umkreise jener Stelle absolut keine Beziehung zu finden, es handelt sich überall nur um das Verhältniss von Klingsor und Kundry zu Amfortas und den Gralsrittern. Der „unerlöst schmachten sollende Hüter des Heiligen" im folgenden Verse ist alsbald eine ganz und gar unmissverständliche Bezeichnung des Amfortas und hätte den Verfasser sogleich

von selber darauf aufmerksam machen müssen, dass er sich verlesen habe, als er anstatt „stark“ zwischen Kommaten, *„starb“* ohne Kommata las.

Im dritten Zitat (Wörterbeispiele) muss es 1) heissen: „Suche *dir Gänser* die Gans“ (diesmal ohne Kommata, denn „Gänser“ ist ein vorwurfsvoller Dativus, kein schimpfender Vocativus!), nicht also: „Suche Du Gänser, die Gans!“ 2) und 3) steht im Text nicht: „Wie zur Mauer sie *steigen* — zum Schutz ihres *wilden* Geteufel's“, sondern:

„Wie zur Mauer sie *stürmen*“
„zum Schutz ihres *schönen* Geteufels.“

Beides ist charakteristisch. Helden steigen nicht, sie stürmen auf die bedrohte Mauer der Burg; und Klingsor's orientalische Zauberblumen-Geister werden nicht durch das tautologisch matte: „wildes Geteufel“, sondern gerade sehr prägnant als „schönes Geteufel“ bezeichnet.

Ein Druckfehler ist es jedenfalls, dass es auf Seite 105, Spalte 1 der betr. Nr. heisst: „einem Parsifal, dem Klinschor den Speer entreisst.“ Es war gemeint: „der Klingsor'n“, obwohl auch das nicht ganz richtig ist; denn Parsifal braucht nicht thätliche Gewalt, sondern durch die Kraft seiner Sünden-Erkenntniss und Besiegung gewinnt er das verlorene Heiligthum aus der Hand des Bösen zurück, und zwar nach der Hauptscene des Drama's, mit Kundry, nicht nach der Episode mit den Blumenmädchen, wie es nach der Darstellung des Herrn Prof. C. auf Seite 105, Spalte 2 leichtlich erscheinen dürfte.“ —

Zu dem letzten Satze füge ich als Erklärung hinzu, dass Prof. C. an jener Stelle gesagt hatte: *„Der reine Thor als Parsifal (?) bei Wagner ist nur eine Gliederpuppe; weil er sich als solche in Klinschor's Haus von Mädchen nicht bethören lässt, die um ihn wie in einem Harem umherspringen, bleibt die Lanze, die Klinschor hat und die den von ihr Verwundeten heilen soll, über Parsifal hängen, worauf er sie erfasst!“* — —

Abgesehen von der thatsächlichen Unwahrheit solcher Behauptung, war diess, in Folge einer bemerkenswerthen Missbildung des Gefühles, gewiss weder hübsch noch freundlich gesagt, vielmehr ganz wie Herr Paul Lindau, seiner „aufrichtigen Bewunderung“ der Dichtung entgegen, lediglich zum Amüsement der Leser seiner „Gegenwart“ es gleichfalls thun zu müssen geglaubt hatte. Auf meinen Brief dagegen erhielt ich von Herrn Professor Cassel eine sehr freundliche und hübsche Antwort, worin er mich seiner, von mir niemals angezweifelten, vollkommenen Ehrlichkeit versicherte, auch seiner Freude Ausdruck gab „die köstlichen Dichtungen aus dem Dunkel gehoben zu sehen“, nur thue es ihm leid, „dass der Dichter des Textbuches, statt Wolfram zu geben, ihn verhallen lässt.“ Die Druckfehler seien „bis auf das Komma bei Gänser“ nur Druckfehler gewesen; meine weiteren Erwägungen wolle er „mit Ernst und Wahrheit untersuchen.“ In der That folgte auch, an Stelle meiner Berichtigung, auf eine sehr lakonische Druckfehlerliste („Seite 106 Spalte 1 Zeile 17: *Stark in Heiligkeit*“) schon nach acht Tagen in Nr. 11 ein neuer Artikel desselben Autors, worin er, zunächst meines Briefes erwähnend, sich folgendermaassen aussprach:

„Vor allen Dingen ersah ich daraus, dass der Dichter des „Parsifal“ nicht die Absicht hatte, die in dem Werke Wolfram von Eschenbach's niedergelegten Ideen für sich maassgebend sein zu lassen, sondern einen eigenen „Parsifal“ zu schaffen. (!) Aber mein Urtheil wird doch an sich nicht dadurch geändert werden können. Es ist ja richtig, dass die Grundidee des Parzival auch nicht von Wolfram erfunden war. Sie wurde nur von ihm mit eigenthümlicher Genialität erfasst und wiedergegeben. Er mischte sie mit einer Fülle romantischen Stoffes, aus dem die christliche Idee herausgeschält werden muss. — Aber wir haben in der Litteratur kein grösseres und kunstvolleres Werk über die Erzählungen vom Gral und Parzival als Wolfram's; unser Volk kennt keinen Anderen. Ein moderner „Parsifal“, der von ihm Namen und Bilder entlehnt, ohne doch seinem Gedanken die Ehre zu geben, muss *litterarisch verwirrend* wirken.“

Was „unser Volk“ vom *Parzival* kennt, das möchten wir lieber nicht näher untersuchen! Leider ist das kostbare Werk Wolfram's, trotz Simrock's Ueber-

setzung, für unser grosses Publikum ein von den Gelehrten wieder aufgedecktes *Litteraturstück* der Vorzeit geblieben, das ausser den Gelehrten selber nur etwa ein Theil jener Gebildeten *wirklich kennen* mag, welche sich bei ihrer Bildung mit Vorliebe von den gelehrten Autoritäten leiten lassen; die Uebrigen haben höchstens in der Litteraturstunde einmal Simrock gelesen, um sagen zu können, dass sie Bescheid wissen, — aber das Werk des mittelalterlichen Dichters bedeutet ihnen nichts, es ist stumm und todt für sie. Und nun, auf die wunderbare Gefahr hin, dass das neue Kunstwerk „litterarisch verwirrend" wirken könnte, soll es einem grossen Dichter *unserer Zeit* versagt sein, seinem Volke ein „Bühnenweihfestspiel" zu schaffen, wie es Wagner's *Parsifal* ist?! Es soll ihm versagt sein, unsterbliche Typen des dichtenden Volksgeistes zu benutzen, um auf seine Weise als Künstler einen neuen unsterblichen Typus des nationalen Geistes uns zu schenken?! Alles Dichten ist nur ein Litteraturschaffen, jedes Grals-Gedicht nur „ein Werk über die Erzählungen vom Grale", eine nachgeborene Wolframide, und die „litterarische Verwirrung" ein grösseres Unheil in den Augen des Gelehrten, als das Nichterscheinen einer grossen, neuen, deutschen Kunst-Schöpfung?! *Faust* durfte nicht gedichtet werden, weil die Goethe'schen Umbildungen der Volkssage, nach der Existenz des populären Faustbuches, litterarisch verwirrend wirken mussten?! Hierzu ist nichts weiter zu sagen, doch ist es zu notiren als Beitrag zur Charakteristik der Gelehrtenanschauung unserer Zeit. Im Uebrigen aber theile ich hier nur eine *zweite Berichtigung* mit, welche ich nach dem Erscheinen des zweiten Artikels entworfen, angewidert jedoch von dem journalistischen Hinundwieder damals nicht abgesendet hatte; wogegen ich jetzt, bei Gelegenheit dieser weitgehenden und ernstlichen Erörterungen, in dem Kreise der Leser unserer „Blätter" vor einer Missdeutung der nachträglichen Veröffentlichung mich wohl für gesichert halten darf.

Herr Professor Paulus Cassel hatte in seiner Besprechung des „Parsifal" von Wagner, zunächst vermuthlich nur auf Grund eines Verlesens: „Der Stolze *starb* in Heiligkeit" anstatt: „*stark* in Heiligkeit", diesen Stolzen in Klingsor's Zornrede — auf Christus gedeutet. Nachdem der Irrthum in Betreff der Worte aufgeklärt war, meinte er aber dennoch an seiner ersten Deutung festhalten zu sollen, und und zwar auf Grund der Annahme: „*Klinschor ist der Teufel,* der Versucher, Lucifer; es gab *nur Einen,* der ihn von sich stiess, das war Christus." (Musikwelt 11 Seite 128.) Wo ist denn aber Klingsor der Teufel? Nimmermehr in Wagner's Drama, um welches es sich hier doch handelt, und woselbst es von ihm heisst:

„Jenseits im Thale war er eingesiedelt;
darüber hin liegt üpp'ges Heidenland:
unkund blieb mir, was dorten er gesündigt;
doch büssen wollt er nun, ja heilig werden.
Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertödten,
an sich legt er die Frevlerhand,
die nun, dem Grale zugewandt,
verachtungsvoll dess' Hüter von sich stiess."

Auf dieses Abweisen des Klingsor von Seiten des Gralshüters Amfortas bezieht sich die Stelle:

„Hohn und Verachtung büsste schon Einer:
der Stolze, stark in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess."

Im Zorn über diese verachtungsvolle Abweisung durch Amfortas „fand Klingsor den Zauber", durch welchen er seitdem die Gralsritter aus ihrer „starken Heiligkeit" zur Sünde verführte, und so auch Amfortas selbst die einst ihm erwiesenen „Hohn und Verachtung" durch die beim Sündenfalle in Kundry's Armen empfangene Wunde büssen liess. Dieser „schon Eine", der Hohn und Verachtung gebüsst (wie nun auch Parsifal seine Klingsor höhnende Reinheit büssen soll), ist also Amfortas. —

Dagegen sagt Prof. C.: „Herr von Wolzogen belehrt mich, dass nicht Christus, sondern Anfortas der „Eine“ sei. Aber das ist ja nicht wahr. Der Eine, welcher dem Teufel *widerstand*, war eben Niemand als Christus; Anfortas widerstand ihm nicht; darum ist er ja krank; er hat ja die Wunde von Klinschor empfangen“. —

Aber das ist ja nicht wahr! — Von *Widerstehen* ist ja hier gar nicht die Rede, sondern von *Zurückstossen:* Amfortas stiess den Klingsor zurück, aber er widerstand ihm nicht; im Gegentheile: zur Busse des Zurückstossens erlag er seinen Verführungszauber, „darum ist er ja krank u. s. w.“ —

Prof. C. fährt fort: „Von Christus konnte man sagen, er *empfing* am Kreuze „Hass und Verachtung“, aber nicht von Anfortas, welchen mitten im Leid Liebe und Verehrung umgab“. —

Aber das ist ja wieder nicht wahr! — Es steht ja nicht da: „*Hass* und Verachtung *empfing* nur Einer“ (also nach C.: Christus vom Teufel), sondern: „*Hohn* und Verachtung *büsste* schon Einer“ (nämlich Amfortas durch Klingsor's Speerstich). —

Prof. C. hatte ferner zitirt: „Sein Stamm verfiel mir unerlöst. (Punkt.)“ — Dass sollten also die *Juden*, als Christi Stamm, sein. Aber das ist ja auch nicht wahr! — Es heisst ja: „Sein Stamm verfiel mir, (Komma) Unerlöst soll der Heiligen Hüter mir schmachten“. „Sein Stamm“ sind die Gralsritter, als Amfortas untergebene Genossen in der heiligen Ritterschaft. Diess erkennt Prof. C., trotzdem „der Stolze“ ihm Christus bleibt, in seinem Nachtrage selber an, indem er sagt: „Anfortas' Stamm — er hat keine Kinder — können doch nur die Gralsritter sein“; er fragt aber, wieso denn die Gralsritter Klingsor'n *verfallen* sein können? Nun, das sagt ihm ja das Drama: sie, die „Heiligen“ selbst, erliegen der Verführung durch die Sinnlichkeit, dem Zauber Klingsor's:

„Wen er verlockt, hat er erworben,
schon Viele hat er uns verdorben“

sagt Gurnemanz, und Klingsor selber zur Kundry:

„feil sind sie Alle,
biet' ich den rechten Preis;
der festeste fällt,
sinkt er dir in die Arme:
und so verfällt er dem Speer,
den ihrem Meister (Amfortas) selbst ich entwandt“.

Dagegen sagt Prof. C. freilich: *„Anfortas ist der kranke Staat“*, und daraufhin urtheilt er: „Dann sind wir Alle unerlöst, denn der christliche Staat leidet sehr“, und weiterhin: „Die *Kirche* ist darum noch nicht dem *Satan* verfallen (NB. Klinschor = Luzifer = Satan), wenn auch *seine* (?) Krankheit an ihrer Erscheinung haftet“. — Was soll diess Alles hier, wo es sich um das Drama handelt, in welchem die Sünde und das Leiden des Gralskönigs Amfortas von dem Zauberer Klingsor auch seinem ganzen Stamme, den Gralsrittern, angedroht werden, die Jener triumphirend schon allesammt sich verfallen wähnt? — Doch auch noch in demselben Nachtrage äussert sich Prof. C. an anderer Stelle wiederum: *„Sein Stamm verfiel mir,* das konnte Klinschor — aber nur dieser — von dem Stamm der Juden sagen“. Um sich aber also äussern zu können, musste er selbst alsbald erklärend hinzufügen, die folgenden Worte *Unerlöst u. s. f.* seien „allerdings unverständlich“. Hätte er sie verstanden, dann hätte er „allerdings“ gar nicht auf die Juden rathen können!

Er meint aber auch: „Der Heiligen Hüter kann nicht gut Anfortas heissen.“ Warum? „Er ist ihr König“. Und weiter: „Sind sie heilig, können sie Lucifer nicht verfallen sein“. Dass Klingsor von den Gralsrittern in „satanischem“ Hohne stäts als von den „Heiligen“ spricht, das hat Prof. C., obwohl er ihn für den Satan selber hält, ebensowenig verstanden, wie das „stark in Heiligkeit“ vom Amfortas, wogegen er die litterarhistorische Einwendung macht: „Er war vielmehr schwach gegen Orgeluse (!) und fiel“. — Und so endigt er denn seine Erörterungen mit dem Rufe: „Wie sollte auch Klinschor meinen, Hüter des Grals werden zu können! Er kannte doch den „Einen“, der ihn wirklich von sich stiess: — war der nicht die Kraft des Gral?“ d. h. also: wie sollte Lucifer Gralshüter werden, da ihn doch Christus von sich stiess? — Zwischen diesen selbigen beiden willkürlichen Annahmen: *Klinschor = Lucifer,* und: *der Eine = Christus* wendet sich die ganze Vertheidigung des Hrn. Prof. C. wie in einem stäten Zirkel hin und her; trotz aller einfach thatsächlichen Widerlegung sind und bleiben sie ihm das A und O, die Voraussetzung wie das Resumé seiner Kritik, und

zwar aus dem einzigen, aber zwingenden Grunde: weil er ein Drama zu kritisiren unternommen hat, ohne auf dieses selbst, als freie künstlerische Gestaltung eines über alle einzelnen litterarischen Fixirungsmomente erhabenen, allgemein menschlichen und dichterischen Stoffes, Rücksicht nehmen zu wollen.
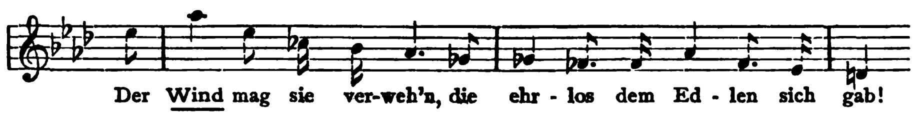
In der That war auch bei diesem Nachtrage wiederum Wagner nur etwa insofern berücksichtigt worden, als er in den Augen des Verfassers wie solch' Einer erscheinen konnte, dem man bei dem Worte vom *„unerlösten Stamme“* wohl irgend eine Bosheit gegen das Volk der Juden zutrauen dürfe; in welchem Sinne auch der Ausdruck: *„A-jehovanisches Christenthum“* aus des Dr. Schemann Aufsätzen über die Gral- und Parzivalsage (B. Bl. 1879 I — IV), welche ich Prof. Cassel zugesandt hatte, ihm erwünschte Gelegenheit zu dem folgenden bemerkenswerthen Abschlusse seiner Arbeit gab:

> Wenn das Festspiel sich vermässe, wie Schopenhauer — „a-jehovanisch“ erscheinen zu wollen — oder Antisemitismus selbst bis zum Himmel zu tragen, und den ewigen Gott als „alten Juden“ zu vernichten, so würde es freilich unter das Wort Dessen selber fallen — welcher der Sohn dieses „alten Juden“ und der Erfüller seiner Lehre war. Eine Poesie und Kunst, welche die Propheten des alten Bundes nicht verstehen kann, wird trotz aller Patronate dieser Welt, schwerlich das nächste Zeitalter erreichen. — Es ist leicht „kreuzige“ mit zu rufen, aber das Wesen des Kreuzes ist allein die Liebe, freilich nicht die buddhistische blos gegen die Thiere, sondern vor Allem die demüthige gegen jeden Nächsten, der ein Herz hat und weinen kann.“

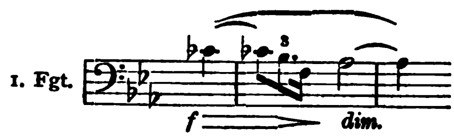
Auf *„die buddhistische Liebe blos gegen die Thiere“* will ich hier nicht näher eingehen: aber indem ich das übrige von der Liebe Gesagte sehr schön finde und von Herzen mitfühle, will ich zum Abschlusse meiner Arbeit einen gelehrten Sagenkenner, von dem ich etwas Gutes lernen konnte, noch einem besonderen Dank sagen: und dieser gelehrte Sagenkenner ist — Herr Professor Paulus Cassel.

In der Berliner Wochenschrift: *„Der Bär“* (VI. 1880. Nr. 33—35) hat Herr Prof. Cassel eine längere interessante Abhandlung über die märkische Sage von *Iron und Isolde* veröffentlicht, welche seitdem auch als Broschüre erschienen ist. Die Geschichte von Iron, Markgrafen von Brandenburg, gehört in den Kreis der Sagen von den dämonischen oder „wilden“ Jägern. Vergeblich sucht seine treue Gattin Isolde ihn von seiner blutigen Jagdleidenschaft zu heilen und für edele menschliche Liebe zu gewinnen: als er in den fremden Marken des Königs Salomo jagen will, wirft sie sich auf seinem Wege in den Schnee, dass ihn die Spur ihrer Schönheit an die Pflicht gegen sein Weib erinnere; aber als er erfährt, dass Salomo selbst auf dem Gebiete seines Bruders gejagt habe, hält ihn kein Flehen seiner Gattin mehr zurück, in die Forsten des Königs einzudringen und ihm sogar die nie gejagten Wisente zu tödten. Endlich fällt er in die Hände Salomo's und nur die thatbereite Liebe seines Weibes löst ihn aus der Gefangenschaft. Als aber Isolde gestorben ist, erwacht seine alte Leidenschaft mit voller dämonischer Kraft; er jagt nun nicht mehr nur die Thiere des Waldes, auch das Weib des Nächsten, — ein Zug, der bei vielen „Jägern“ der Sage wiederkehrt: der Wilde Jäger verfolgt die Holzweiblein, der verwandte Sturmriese Fasolt im Eckenliede das „wilde Fräulein“ im Walde, Actäon stellt der Jagdgöttin Artemis selber nach. Iron wird von Aki, dem zornigen Gemahle der geliebten Bolfriane, erschlagen, und selbst Dietrich von Bern, der seinen Leichnam findet, vermag, als er die Ursache seines Todes erfährt, gegen den Rächer keine Klage zu erheben um die Ermordung des grossen Jägers Iron von Brandenburg.

mit jähem Schreck auffährt. Jetzt reisst sie sich von Siegmund los und mit verzweifelnder Gebärde die Arme nach oben streckend ruft sie, indem sie im Zurückschreiten den Blick immer auf den Geliebten geheftet hält: *Hinweg! hinweg! flieh' die Entweihte! Unheilig umfängt dich ihr Arm; entehrt, geschändet schwand dieser Leib! flieh' die Leiche, lasse sie los!* Der Ausdruck des Jammers und Entsetzens muss bei den letzten mit höchster Kraft hervorzustossenden Worten
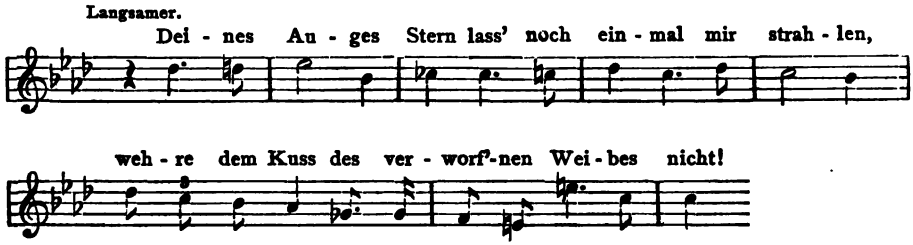


zum Aeussersten sich steigern. Der Meister machte hier die auf den Kern der Situation hindeutende Bemerkung, wie das, was Sieglinde gesagt, so schrecklich sei, dass Siegmund hierauf lange in tiefer Betroffenheit, wie um sich zu besinnen, den Blick auf den Boden geheftet hält. Beim Ertönen des Motiv's



ist es, als tauchte in Sieglinden's Innern eine selige Erinnerung auf: ihr ganzes Wesen verändert sich, schmerzlich süsses Gedenken durchzieht ihr Herz, und mit dem Ausdrucke ergreifender Liebesinnigkeit in Blick und Ton dringen ihre Worte *da er sie liebend umfing, da seligste Lust sie fand* etc. hervor. Doch nur einen Moment hält sie dieser Erinnerungszauber umfangen, wie plötzlich sieht sie wieder die Wirklichkeit mit allen ihren Schrecken vor sich, und es bemächtigt sich ihrer eine bis zum Grässlichen gehende Verzweifelung. Der Meister verlangte hier die alleräusserste, schrankenlos hervorbrechende Heftigkeit der Akzente. Besonders in dem Schluss der Stelle *Grauen und Schauder ob grässlichster Schande musste mit Schreck die Schmähliche fassen, die je dem Manne gehorcht, der ohne Minne sie hielt!* wo Sieglinde gleichsam ihr eigenstes Selbst wie in einem Spiegel erblickt, musste der Ausdruck eines furchtbaren, schauder- und grausenerfüllten Entsetzens liegen. Entsprechend diesen leidenschaftlichen Ausbrüchen war auch die mimische Aktion zu gestalten. Bei den Worten *der Würde baar* etc. naht sich Sieglinde mit demüthigem Anschmiegen Siegmund, um dann bei ihren Ausrufen *Schande bring ich dem Bruder, Schmach dem freienden Freund!* wieder mit plötzlichem Erschrecken sich zu entfernen. Siegmund's mit männlicher Ruhe und wie eiserner Kraft gesprochene beschwichtigende Worte *Was je Schande dir schuf, das büsst nun des Frevlers Blut!* etc. machen auf sie keinen Eindruck. Es ist, als hörte sie seinen Trost gar nicht; von einer inneren Vision beängstigt und verstört zu Boden blickend, ruft sie mit erschrecktem und wie geisterhaft gedämpftem Tone: *Horch! die Hörner! hörst du Ruf?* etc. Schon sieht sie Hun-

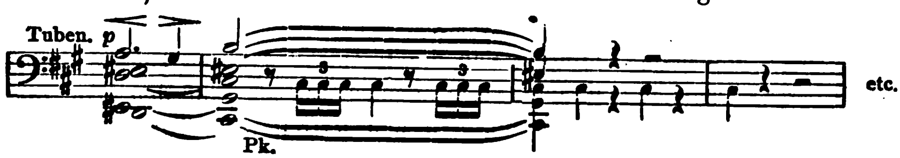
ding's Meute daherjagen, hört ihr wüthendes Geheul, mit Entsetzen weicht sie vor der drohenden Gefahr zurück und kommt so ganz unwillkürlich in Siegmund's Nähe, der die von Angst überwältigte in seine Arme aufnimmt. Nach ihren stockenden Fragen *Wo bist du Siegmund? seh' ich dich noch?* lehnt sich Sieglinde bei ihren Worten *brünstig geliebter leuchtender Bruder!* an Siegmund. Sowohl für diese Stelle und noch in gesteigerter Weise für die folgende



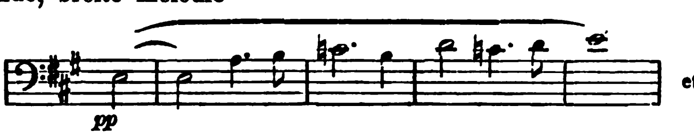
verlangte der Meister den inbrünstigsten, gleichzeitig in Schmerz und Seligkeit erbebenden Ausdruck. Hier darf die Sängerin ihrer inneren Empfindung sich rückhaltlos hingeben. Für die Ausführung des weiteren Theiles dieser Scene ist den genauen Angaben der Partitur für das Spiel und den musikalischen Vortrag nichts Weiteres hinzuzufügen, und es braucht kaum erst versichert zu werden, dass Alles zur lebensvollsten und ergreifendsten künstlerischen Gestaltung gebracht ward.

Vierte Scene.

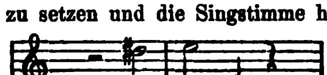
Bei dem, das feierliche Heranschreiten Brünnhilden's begleitenden Thema*)



mahnte der Meister: die durch die rhythmische Figur der Pauken ausgefüllten Zwischenpausen nicht zu sehr auszudehnen. Die Erfüllung dieser Forderung geschieht am besten durch ein mit einer kaum fühlbaren Beschleunigung des Tempo's verbundenes Nachlassen der rhythmischen Spannung. Die öfter wiederkehrende, breite Melodie
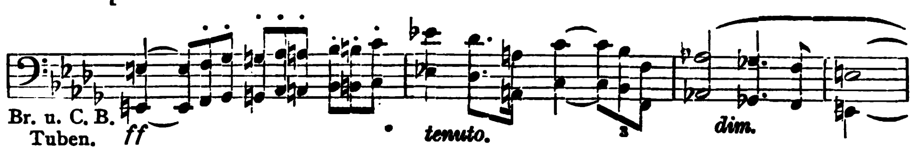


*) Bei einem späteren Auftreten dieses Motives S. 148 Z. 4 Takt 3 u. 4 des Cl. A. sind im Cl. A. folgende Stichfehler zu berichtigen. In der Mittelstimme der Begleitung ist statt *dis*, *d* zu setzen und die Singstimme heisst statt

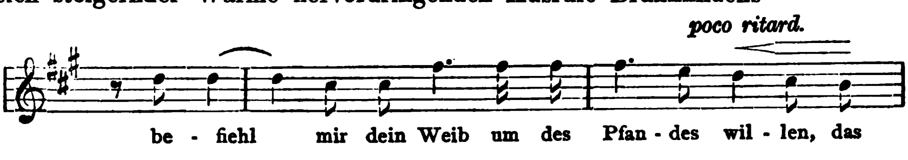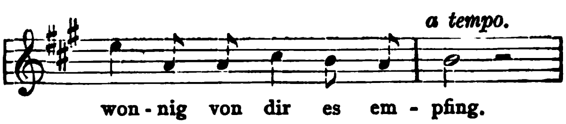
 

Auch im 1. Akte S. 62 Z. 2 Takt 4 muss bei der Stelle „Wehwalt heisst du fürwahr?" statt $c_,$ *d* korrigirt werden.

verleitet gerade durch den Adel und die Gefühlstiefe ihres Gehaltes leicht zu einem Verschleppen des Zeitmaasses. Dieser Tendenz, das rein lyrische Element vorherrschen zu lassen, muss mit Bewusstsein begegnet werden, da sonst der dramatisch-dialogische Charakter der Wechselreden vernichtet wird. Die vom Ausdruck eines leisen Erschauderns erfüllten Worte Brünnhilden's *Erdenluft muss sie noch athmen* etc. sind mit Bedeutsamkeit zu sprechen und mit einer symbolisch nach abwärts weisenden Handbewegung zu begleiten. Nach den letzten Worten von Siegmund's ruhiger, aber mit fester Entschlossenheit kundgegebenen Erwiderung *zu ihnen folg' ich dir nicht!* macht Brünnhilde die Gebärde eines betretenen Erstaunens. Noch höher steigert sich aber ihre Verwunderung, wenn Siegmund später am Schlusse seiner leidenschaftlich erregten Rede mit furchtbarer Energie ausruft: *Muss ich denn fallen, nicht fahr' ich nach Walhall, Hella halte mich fest!* Mit äusserster Betroffenheit tritt Brünnhilde einen Schritt zurück, und der Meister machte dazu die ihr Gebahren erklärende Bemerkung: dass ein Mann die höchste Ehre der Helden nach Walhall zu kommen nicht wollen könne, hat eine Walküre nie gehört; Brünnhilde fühlt sich hier von einem neuen, ihr bisher fremden Elemente berührt, das den hehren Gleichmuth ihrer Seele in's Wanken zu bringen beginnt. Diess zeigt sich auch sofort in dem empfindungsvollen Tone, mit dem sie frägt: *So wenig achtest du ewige Wonne?* etc. Das dieser Stelle vorangehende Zwischenspiel des Orchesters



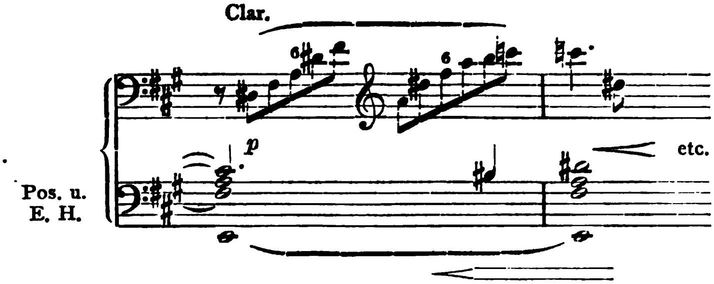
ist mit grosser Wucht auszuführen, und die Triolen des ersten Taktes müssen mit möglichster Schnelligkeit und vordringender Energie auf den den Zielpunkt bildenden Ton es losstürmen. In den letzten zwei Takten der mit sich steigernder Wärme hervordringenden Ausrufe Brünnhildens
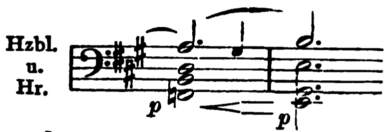




ist ein geringes, durch empfindungsvoll gesteigerten Ausdruck zu motivirendes Langsamerwerden zur Anwendung zu bringen. Wenn Siegmund schon das Schwert gezückt hat, um seinen Entschluss Sieglinde zu tödten zu vollbringen, stürzt Brünnhilde im Sturme des heftigsten Mitgefühles mit den Rufen *Halt ein! Wälsung!* auf ihn zu. Die nun folgende Kundgebung Brünnhilden's Sieg-

mund im Kampfe zu schützen muss im Gesang wie im Orchester gleich einem entfesselten Strome mit leidenschaftlichster Ekstase hervorbrechen. Doch darf das Tempo nicht in sinnloser Weise überhetzt werden und sind bei der, eine etwas ruhigere Episode bildenden Stelle *Nun rüste dich Held!* etc. die begleitenden, rhythmisch scharf einschneidenden Akkorde mit knapper Markirung zu spielen. Von den Takten
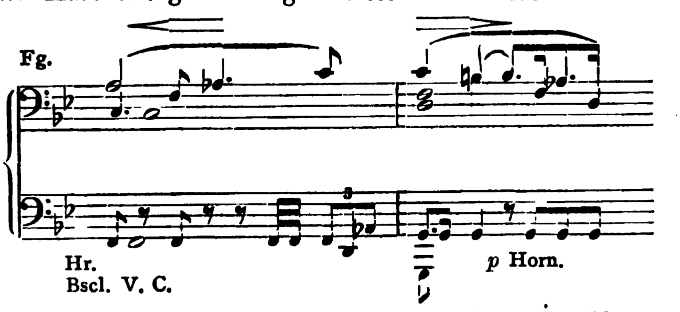


angefangen ist das Tempo etwas zu ermässigen, und bei dem wiederholten Ertönen des Motiv's der Todesverkündigung



beginnt es dunkel zu werden.

Fünfte Scene.

Die nach Siegmund's mit zartestem Ausdrucke wieder zu gebenden Worten *der Traurigen kos't ein lächelnder Traum* ertönende Melodie des Liebesliedes des ersten Aktes war im äussersten pianissimo zu spielen. Wie aus einer andern Welt her erklingend, dürfe sie nur als leise durch die Seele ziehende Erinnerung uns berühren, bemerkte dabei der Meister. Grosse Sorgsamkeit ist auf die Ausführung der so charakteristischen Themen zu verwenden, welche im Orchester die Aeusserungen der von unruhvollen Träumen beängstigten Sieglinde begleiten. Besonders die bei der Stelle *Mutter! Mutter! mir bangt der Muth* etc. gleichzeitig auftretenden Motive



sind durchaus piano, aber dabei mit scharfer rhythmischer Phrasirung vorzutragen, durch welche sie dann dem Gehöre als selbständige Tongebilde fass-

bar werden. In der jetzt wie unaufhaltsam sich entwickelnden Katastrophe hielt der Meister mit grösster Strenge darauf, dass die in so raschem Wechsel sich folgenden scenischen Vorgänge immer auf das Genaueste mit den ihnen entsprechenden Themen zusammentrafen. Bei diesen selbst musste besonders ihr jeweiliges Eintreten mit äusserster Prägnanz hervorgehoben werden; denn nur dadurch wird es erzielt, dass selbst in jenen Momenten, bei denen die elementare Tonstärke zu der Gewalt eines entfesselten Orkans sich steigert, die plastischen Umrisse der, hier in wahrer Riesengrösse erscheinenden, Tongestalten nicht verwischt werden. Durch ein derartiges Zusammenwirken aller scenischen und dramatischen Faktoren wird aber eine Gesammtwirkung von ganz einziger Art erzeugt. Durch die plastische Gegenständlichkeit, mit der wir Alles vor uns sehen, und hauptsächlich dadurch, dass die Musik den ungeheuren Schmerz zum Ausdruck bringt, der sich besonders in dem Momente, als Siegmund von Hunding's Schwert durchbohrt seinen Todesseufzer aushaucht, zu einer kaum mehr zu ertragenden Höhe steigert, wird unser Gemüth von der gleichsam zerschmetternden Wirkung eines innigsten Miterlebens des tödtlich Furchtbaren entlastet. Nach einem solchen künstlerischen Erlebniss lernt man erst die schwerwiegende Bedeutung von Goethe's Ausspruch, *er könne keine Tragödie schreiben, weil er fürchte dabei zu Grunde gehen zu müssen,* seiner ganzen Tiefe nach verstehen.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal".

4.

Ein Intermezzo von Berichtigungen. — Der „thörige Jäger".

Schmerzlich war es zu sehen, wie der Gelehrte, vom wissenschaftlichen Enthusiasmus gleichsam paralysirt, an einer bestimmten Stelle der Historie oder Litteratur fest haften bleibt, und wie ihm nun sein ganzes reiches Wissen nicht mehr zu der freudigen Erkenntniss einer Kunstthat verhelfen kann, welche aus dem todtgewähnten Stoffe der Gelehrsamkeit uns wiederum die schönbeseelte Form eines vollen, neuen Lebens schafft. Vor der unverstandenen grossen Erscheinung bleibt dem gefesselten Gelehrten dann nichts übrig, als in dieselben Thorheiten zu verfallen, welche jeder ungelehrteste journalistische Verspötter des Grossen begeht, wenn ihm Dieses unwillkommen störend in die glatte Bahn seiner hastigen Tagesbeschäftigung tritt. Hierdurch erhält dann wieder der leidige Geist solcher oberflächlich-missachtenden Manier der Beurtheilung des Grossen in den Augen des Publikums die wirkungsvolle Weihe der gelehrten „Autorität". Der Respekt

vor dem Künstler aber pflegt leider für dieses Publikum keine genügende Gegenmacht zu bilden wider den Respekt vor jener Autorität, auch wenn es sich nicht um Wissenschaft, sondern um Kunst handelt; andernfalls könnten auch wir uns hier die leidigen Worte ersparen: so aber muss immer weiter geschrieben und geredet werden.

War in unserem Falle sogar eine doppelte Autorität, eine gelehrte und eine geistliche, in einer Person verbunden, so trieben mich die traurigen Erfahrungen von den möglichenfalls übelwirkenden Missverständnissen und Verirrungen derselben zu dem Entschlusse, sie in einem längeren Privatbriefe auf den religiösen Ernst unseres Bühnenweihfestspieles und auf seine künstlerische Entstehung und Eigenart aufmerksam zu machen. Doch auch dazu wäre ich vielleicht nicht gekommen, wenn nicht schon eine besondere Veranlassung vorhanden gewesen wäre, auf die Veröffentlichung der Arbeit mit gewissen Berichtigungen ganz thatsächlicher Fehler und Irrthümer zu erwidern, mit welchen in Folge eines recht tückischen Zufalles der geachtete Gelehrte am Allerauffallendsten der gewöhnlichen Manier unserer zünftigen Wagnerkritik sich genähert zu haben schien. Es waren nämlich in seinem gedruckten Artikel sämmtliche Zitate aus Wagner's Dichtung ungenau und fehlerhaft angegeben, und gerade an den bösartigsten dieser Fehler waren dann gelehrte Kombinationen und Folgerungen angeknüpft worden, was zu den bedenklichsten Resultaten der Kritik führen musste. Ausser meinem Briefe an den Autor sandte ich daher der Redaktion der Musikwelt die folgende „Berichtigung" zu:

„Die Zitate aus R. Wagner's „Parsifal", welche der Aufsatz des Herrn Prof. Paulus Cassel in der vorigen Nr. enthielt, wiesen mehre der Verbesserung bedürftige Unrichtigkeiten auf.

Im ersten Zitat (Verheissungsspruch) musste es heissen: „der *reine* Thor", nicht „der arme", was offenbar nur ein Druckfehler der „Musikwelt" war, da der Verfasser des Aufsatzes später selbst vom „reinen" Thoren spricht.

Im zweiten Zitat (Klingsor's Zornrede) steht bei Herrn Prof. C. fälschlich:

„Der Stolze *starb* in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess;
sein Stamm verfiel mir
unerlöst." —

Daraufhin deutete der Verfasser den in „Heiligkeit *gestorbenen*" Stolzen auf Christus, und muss es nun tadeln, dass Klingsor den *demüthigen* Heiland einen *Stolzen* nenne. Auch bezog er nun das vorhergehende „Hass und Verachtung büsste schon Einer" auf Christus, und das nachfolgende: „*sein Stamm* verfiel mir unerlöst" auf die *Juden*, als Christi Stammvolk, was ebenfalls zu etwas bitteren Rügen für den Dichter führte. — Es lauten aber jene Verse im Wagner'schen Texte, und zwar in beiden Ausgaben:

„Der Stolze, *stark in Heiligkeit,*
der einst mich von sich stiess;
sein Stamm verfiel mir", —

und weiter:

„Unerlöst
soll *der Heiligen Hüter* mir schmachten;
und bald — so wähn' ich —
hüt' ich mir selbst den Gral." — —

Der „in Heiligkeit starke" Stolze ist Amfortas, der Hüter des Grales; „sein Stamm" sind nicht die Juden, sondern die Gralsritter. Hätte Herr Prof. C. nicht nach „unerlöst" einen Punkt gemacht und diess Wort zum Vorhergehenden gezogen, sondern das Zitat dem Texte gemäss nur um 2 Zeilen weiter fortgesetzt, so wäre ihm der Irrthum, mit allen weiteren Deduktionen daraus, ganz unmöglich gewesen; denn auf „Christus" ist sonst in dem ganzen Umkreise jener Stelle absolut keine Beziehung zu finden, es handelt sich überall nur um das Verhältniss von Klingsor und Kundry zu Amfortas und den Gralsrittern. Der „unerlöst schmachten sollende Hüter des Heiligen" im folgenden Verse ist alsbald eine ganz und gar unmissverständliche Bezeichnung des Amfortas und hätte den Verfasser sogleich

von selber darauf aufmerksam machen müssen, dass er sich verlesen habe, als er anstatt „stark“ zwischen Kommaten, *„starb“* ohne Kommata las.

Im dritten Zitat (Wörterbeispiele) muss es 1) heissen: „Suche *dir Gänser* die Gans“ (diesmal ohne Kommata, denn „Gänser“ ist ein vorwurfsvoller Dativus, kein schimpfender Vocativus!), nicht also: „Suche Du Gänser, die Gans!“ 2) und 3) steht im Text nicht: „Wie zur Mauer sie *steigen* — zum Schutz ihres *wilden* Geteufel's“, sondern:

„Wie zur Mauer sie *stürmen*“
„zum Schutz ihres *schönen* Geteufels.“

Beides ist charakteristisch. Helden steigen nicht, sie stürmen auf die bedrohte Mauer der Burg; und Klingsor's orientalische Zauberblumen-Geister werden nicht durch das tautologisch matte: „wildes Geteufel“, sondern gerade sehr prägnant als „schönes Geteufel“ bezeichnet.

Ein Druckfehler ist es jedenfalls, dass es auf Seite 105, Spalte 1 der betr. Nr. heisst: „einem Parsifal, dem Klinschor den Speer entreisst.“ Es war gemeint: „der Klingsor'n“, obwohl auch das nicht ganz richtig ist; denn Parsifal braucht nicht thätliche Gewalt, sondern durch die Kraft seiner Sünden-Erkenntniss und Besiegung gewinnt er das verlorene Heiligthum aus der Hand des Bösen zurück, und zwar nach der Hauptscene des Drama's, mit Kundry, nicht nach der Episode mit den Blumenmädchen, wie es nach der Darstellung des Herrn Prof. C. auf Seite 105, Spalte 2 leichtlich erscheinen dürfte.“ —

Zu dem letzten Satze füge ich als Erklärung hinzu, dass Prof. C. an jener Stelle gesagt hatte: *„Der reine Thor als Parsifal (?) bei Wagner ist nur eine Gliederpuppe; weil er sich als solche in Klinschor's Haus von Mädchen nicht bethören lässt, die um ihn wie in einem Harem umherspringen, bleibt die Lanze, die Klinschor hat und die den von ihr Verwundeten heilen soll, über Parsifal hängen, worauf er sie erfasst!“* — —

Abgesehen von der thatsächlichen Unwahrheit solcher Behauptung, war diess, in Folge einer bemerkenswerthen Missbildung des Gefühles, gewiss weder hübsch noch freundlich gesagt, vielmehr ganz wie Herr Paul Lindau, seiner „aufrichtigen Bewunderung“ der Dichtung entgegen, lediglich zum Amüsement der Leser seiner „Gegenwart“ es gleichfalls thun zu müssen geglaubt hatte. Auf meinen Brief dagegen erhielt ich von Herrn Professor Cassel eine sehr freundliche und hübsche Antwort, worin er mich seiner, von mir niemals angezweifelten, vollkommenen Ehrlichkeit versicherte, auch seiner Freude Ausdruck gab „die köstlichen Dichtungen aus dem Dunkel gehoben zu sehen“, nur thue es ihm leid, „dass der Dichter des Textbuches, statt Wolfram zu geben, ihn verhallen lässt.“ Die Druckfehler seien „bis auf das Komma bei Gänser“ nur Druckfehler gewesen; meine weiteren Erwägungen wolle er „mit Ernst und Wahrheit untersuchen.“ In der That folgte auch, an Stelle meiner Berichtigung, auf eine sehr lakonische Druckfehlerliste („Seite 106 Spalte 1 Zeile 17: *Stark in Heiligkeit*“) schon nach acht Tagen in Nr. 11 ein neuer Artikel desselben Autors, worin er, zunächst meines Briefes erwähnend, sich folgendermaassen aussprach:

„Vor allen Dingen ersah ich daraus, dass der Dichter des „Parsifal“ nicht die Absicht hatte, die in dem Werke Wolfram von Eschenbach's niedergelegten Ideen für sich maassgebend sein zu lassen, sondern einen eigenen „Parsifal“ zu schaffen. (!) Aber mein Urtheil wird doch an sich nicht dadurch geändert werden können. Es ist ja richtig, dass die Grundidee des Parzival auch nicht von Wolfram erfunden war. Sie wurde nur von ihm mit eigenthümlicher Genialität erfasst und wiedergegeben. Er mischte sie mit einer Fülle romantischen Stoffes, aus dem die christliche Idee herausgeschält werden muss. — Aber wir haben in der Litteratur kein grösseres und kunstvolleres Werk über die Erzählungen vom Gral und Parzival als Wolfram's; unser Volk kennt keinen Anderen. Ein moderner „Parsifal“, der von ihm Namen und Bilder entlehnt, ohne doch seinem Gedanken die Ehre zu geben, muss *litterarisch verwirrend* wirken.“

Was „unser Volk“ vom *Parzival* kennt, das möchten wir lieber nicht näher untersuchen! Leider ist das kostbare Werk Wolfram's, trotz Simrock's Ueber-

setzung, für unser grosses Publikum ein von den Gelehrten wieder aufgedecktes *Litteraturstück* der Vorzeit geblieben, das ausser den Gelehrten selber nur etwa ein Theil jener Gebildeten *wirklich kennen* mag, welche sich bei ihrer Bildung mit Vorliebe von den gelehrten Autoritäten leiten lassen; die Uebrigen haben höchstens in der Litteraturstunde einmal Simrock gelesen, um sagen zu können, dass sie Bescheid wissen, — aber das Werk des mittelalterlichen Dichters bedeutet ihnen nichts, es ist stumm und todt für sie. Und nun, auf die wunderbare Gefahr hin, dass das neue Kunstwerk „litterarisch verwirrend" wirken könnte, soll es einem grossen Dichter *unserer Zeit* versagt sein, seinem Volke ein „Bühnenweihfestspiel" zu schaffen, wie es Wagner's *Parsifal* ist?! Es soll ihm versagt sein, unsterbliche Typen des dichtenden Volksgeistes zu benutzen, um auf seine Weise als Künstler einen neuen unsterblichen Typus des nationalen Geistes uns zu schenken?! Alles Dichten ist nur ein Litteraturschaffen, jedes Grals-Gedicht nur „ein Werk über die Erzählungen vom Grale", eine nachgeborene Wolframide, und die „litterarische Verwirrung" ein grösseres Unheil in den Augen des Gelehrten, als das Nichterscheinen einer grossen, neuen, deutschen Kunst-Schöpfung?! *Faust* durfte nicht gedichtet werden, weil die Goethe'schen Umbildungen der Volkssage, nach der Existenz des populären Faustbuches, litterarisch verwirrend wirken mussten?! Hierzu ist nichts weiter zu sagen, doch ist es zu notiren als Beitrag zur Charakteristik der Gelehrtenanschauung unserer Zeit. Im Uebrigen aber theile ich hier nur eine *zweite Berichtigung* mit, welche ich nach dem Erscheinen des zweiten Artikels entworfen, angewidert jedoch von dem journalistischen Hinundwieder damals nicht abgesendet hatte; wogegen ich jetzt, bei Gelegenheit dieser weitgehenden und ernstlichen Erörterungen, in dem Kreise der Leser unserer „Blätter" vor einer Missdeutung der nachträglichen Veröffentlichung mich wohl für gesichert halten darf.

Herr Professor Paulus Cassel hatte in seiner Besprechung des „Parsifal" von Wagner, zunächst vermuthlich nur auf Grund eines Verlesens: „Der Stolze *starb* in Heiligkeit" anstatt: *„stark* in Heiligkeit", diesen Stolzen in Klingsor's Zornrede — auf Christus gedeutet. Nachdem der Irrthum in Betreff der Worte aufgeklärt war, meinte er aber dennoch an seiner ersten Deutung festhalten zu sollen, und und zwar auf Grund der Annahme: *„Klinschor ist der Teufel,* der Versucher, Lucifer; es gab *nur Einen,* der ihn von sich stiess, das war Christus." (Musikwelt 11 Seite 128.) Wo ist denn aber Klingsor der Teufel? Nimmermehr in Wagner's Drama, um welches es sich hier doch handelt, und woselbst es von ihm heisst:

„Jenseits im Thale war er eingesiedelt;
darüber hin liegt üpp'ges Heidenland:
unkund blieb mir, was dorten er gesündigt;
doch büssen wollt er nun, ja heilig werden.
Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertödten,
an sich legt er die Frevlerhand,
die nun, dem Grale zugewandt,
verachtungsvoll dess' Hüter von sich stiess."

Auf dieses Abweisen des Klingsor von Seiten des Gralshüters Amfortas bezieht sich die Stelle:

„Hohn und Verachtung büsste schon Einer:
der Stolze, stark in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess."

Im Zorn über diese verachtungsvolle Abweisung durch Amfortas „fand Klingsor den Zauber", durch welchen er seitdem die Gralsritter aus ihrer „starken Heiligkeit" zur Sünde verführte, und so auch Amfortas selbst [illegible] erwiesenen „Hohn und Verachtung" durch die beim Sündenfalle [illegible]men empfangene Wunde büssen liess. Dieser „schon Einer", der [illegible] gebüsst (wie nun auch Parsifal seine Klingsor höhnend[illegible] also Amfortas. —

Auch Dietrich von Bern, der hier episodisch auftritt, erscheint in den Sagen als ein ewiger Jäger — *Berndietrich* in der Lausitz und im Orlagau, *Bernhard* im Harz, *Banadietrich* in Böhmen, *Derk met dem beer* in Geldern —, was theils auf der Erinnerung an seinen fabelhaften Tod, als wilder Reiter, vom Todtenhirsch zur Hölle verlockt, theils auch auf einem Anklange seines Namens an den des wilden Jägers *Hackelberndt* (Mantelträger d. i. Wodan als Sturmgott) beruhen mag. Auf den „Bären" weist aber auch König Artus oder Arthur (*arktos*, Bär), welcher als Vater Iron's genannt wird, und ausserdem lässt sich in dem Bären- oder Berner-Namen, verglichen mit einer anderen Bezeichnung des wilden Jägers „*der Brennburger*", eine Ursache für die Verlegung der Ironsage nach Brandenburg (slav. *Brennabor*) vermuthen. Der Name *Iron* selbst aber führt auf den berühmten griechischen Jäger *Orion*, der bei Homer noch in der Unterwelt die Schatten der unzähligen von ihm getödteten Thiere jagt.

Iron von Brandenburg wird nun in deutscher Sage, um seines wilden Jagens willen, als *ein Thor* bezeichnet; so heisst es im „Weinschwelg": *der herzog Iron was ganz âne wisheit.* Sehr treffend macht hiebei Prof. C. darauf aufmerksam, wie auch der biblische Jäger aller Jäger *Nimrod* von der rabbinischen Tradition mit demselben Namen bezeichnet werde, welchen das alte Testament dem Sternbilde des Jägers *Orion* gibt: nämlich *kesil*, d. h. *der Thor.* Der Jäger gilt als thörig; und alle Sagen, welche von wilden Jägern erzählen, stellen sie als Unbesonnene und Verblendete, von unvernünftiger Leidenschaft zu wahnwitzigen Wünschen und Schwüren Verführte dar. Man denke an den Hackelberg oder Hackelberndt und an die ganze Schaar seiner gespenstischen Genossen, welche sich selber zum ewigen Jagen verwünschen, und welche dann sterben an einer Wunde, die nur ihre vermessene Thorheit ihnen zuzieht, indem sie die Warnung vor der verhängnissvollen letzten Jagd, meist auf den dämonischen Eber, freveInd verlachen, nach dem bereits getödteten Thiere aber spöttisch noch einmal mit dem Fusse stossen, und dabei an seinen Hauern oder Hörnern sich tödtlich verletzen. All' ihr Thun ist Thorenwahn, bis zur Tollheit gesteigert, die sie in den Tod stürzt. So auch bei Nimrod selbst, dem „grossen Jäger vor dem Herrn", der in der Urgeschichte als der „Völkerjäger", der Gründer der ersten Gewaltreiche von Babel und Assur erscheint und sein wildes chamitisches Herrschergeschlecht bis zum Wahnsinnsgedanken des babylonischen Thurmbaus jagt, worinnen die brutale Kraft des Thiermörders zu der höchsten Vermessenheit des menschenknechtenden und gottlästernden asiatischen Despoten gränzenlos emporgetrieben erscheint. Die Menschheit auf der unentwickelt rohen Lebensstufe des *Jägervolkes* im wüsten Urwalde, gegenüber dem vorgeschrittenen Kulturvolke der *Ackerbauer* in den gepflegten Thalgründen, zeigt uns die Wildheit, Unwissenheit, Thorheit im Gegensatze zu dem Fleisse, der Besonnenheit und der Kunst; denn der Ackerbauer lernt die schöne menschliche Kunst, die Natur durch den Geist zu besiegen, umzubilden und zu regeln für das Wohl ganzer Geschlechter, während der Jäger nur die mörderischen Listen lernt, die gewaltigeren Thiere für seines Leibes Nahrung zu erschleichen und zu erlegen. Das Jägervolk steht im Stadium des naiven Egoismus, der sich um den Preis des Lebens der Mitgeschöpfe nur die Fristung des eigenen armseligen Daseins erjagt und darin die wilde Kraft seines ganzen Lebens erschöpft. Aus diesem Keime bilden sich dann die eigentlichen *Kriegervölker* heraus, welche, wie einst die Thiere des Waldes, so nun auch die menschlichen Brüder um des rohen sinnlichen Besitzes willen, nicht wie das Ackerbauvolk in der Vertheidigung seiner durch Arbeit selbst erworbenen Gemarkungen, tödtlich darnieder wirft. So ist das Jägervolk auch voll thörigen dämonischen Aberglaubens, wogegen bei dem Ackerbauvolke aus seinem intimen Mitleben mit

der Natur und seiner eigenen Kulturarbeit die ersten Anfänge einer vergeistigten Religion sich entwickeln, deren Höhepunkt in der Erkenntniss der Identität alles Lebens, Werdens und Vergehens erreicht ist, als dem geraden Gegentheile des mörderischen Treibens des Jagdvolkes, welches seinerseits in der ärgsten Thorheit und Unklarheit über das Wesen der Welt und die Bedeutung des Individuums befangen bleibt.

Ausser dem hochbedeutsamen hebräischen Worte *kesil*, der Thor, für Orion und Nimrod, finden wir Hindeutungen auf die Jägerthorheit auch noch in anderen Bezeichnungen der betreffenden Sagengestalten. O r i o n selbst, dessen Sage wenig ausgebildet war, da er vornehmlich als das Sternbild am Himmel betrachtet• und wohl auch danach erst als „Jäger" gedeutet ward, hiess zwar *blind* und *kopflos,* wohl aber eben nach der Figuration und der Bewegung jener Sterne, welche ihm auch den Namen des „Aufsteigenden" (Orion) gegeben haben. Der sog. „Fuhrmann", der kleine Stern *Alkol* auf dem Schweife des grossen Bären oder der Deichsel des „Karlswagens", der sich zum *ewigen Fahren* verwünscht haben soll, wird mit seinem Namen H a n s D ü m k e ebenfalls nicht als ein Dummer, sondern als ein Däumling bezeichnet worden sein. Dagegen dürfte gewiss der Salzburger D u s e l, vielleicht auch der Schweizer D ü r s t (gewöhnlich Thurs, Riese gedeutet) und die angelsächsische Bezeichnung des Orion als *Ebur-D u r i n g* (gew. „Eberhaufe" ged.) mit den verwandten idg. Wurzeln *dhvas (dhus)* und *dhvar (dhur)* stürmen, rasen, zusammenzustellen sein. Die Wurzel *dhvar* steckt im gr. *ϑοῦρος,* der Wilde (*ϑοῦρος Ἄρης* bei Homer), und also auch in unserem Worte *der Thor.* Noch heute soll man es in Oberbayern von den Gebirgsleuten hören können, dass im Gewittersturm „der Thor" wüthe, was unmöglich der nordische *Thôrr* sein kann, da dessen Name *Thor-r = Thon-r* nur eine spezifisch altnordische Lautumbildung ist aus dem germanischen Worte Thunor, hochdeutsch Donar, Donner (Wz. *tan*). Ja, mit derselben Wurzel *dhvar*, von welcher unser „Thor" herzuleiten ist, hängt auch das griechische Wort für j a g e n (*ϑηρᾶν*) und so auch das deutsche T h i e r (*ϑήρ*) zusammen: die Grundbedeutung ist das Wilde, Stürmische, Tolle. Unser *toll* aber führt auf eine Nebenform der Urwurzel, mit dem jüngeren L-Laute: *dhval*, woher das got. *dvals*, Narr, das gr. *ϑολός*, trübe, verwirrt, und wiederum die Sagennamen des R i t t e r T i l s, eines wilden Jägers in Niedersachsen, sowie des berühmten Schweizer Schützen T e l l herstammen. Tell sagt bei Schiller von sich: *wär' ich b e s o n n e n hiess ich nicht der T e l l;* denn sein Name ist identisch mit dem des T i l l E u l e n s p i e g e l und bedeutet in der Volkssprache einen Dummen, einen Thoren. — Ob schliesslich mit derselben Wurzel *dhval* auch das jüngere persische *fal* sprachlich zusammenhangen könne, welches G ö r r e s in dem Namen Parcival's entdeckt zu haben meinte, und wonach er zuerst diesen Namen als *Parsi-Fal* d. i. *der reine Thor* deutete: diess zu beurtheilen, muss einem Spezialkenner der Geschichte der persischen Sprache überlassen bleiben. —

In einer Artus-Sage erjagt Parcifal den *weissen Hirsch*, nach welchem die Tafelrunder vergeblich getrachtet hatten, und er empfängt dafür einen *goldenen Becher.* Der Hirsch ist das Symbol des Todes, der Becher das des Lebens, ja der Unsterblichkeit. Der Jäger Parcival, der zum Finder des Grales wird, ist der zum Wissenden gewordene Thor, welcher die Thorenjagd [illegible] indisch vergänglichem Glück und Besitz vertauscht gegen das ewige Erb[illegible] in einem der thätigen Liebe geweihten Leben, wie es die G[illegible]
soll. Dass Wagner den Thoren Parsifal zuerst als Jäg[illegible]
seiner Heimath in das heilige Gebiet des Grales einfüh
deutsamer Zug, den ich zwar unmittelbar als ergreifend

Auch Dietrich von Bern, der hier episodisch auftritt, erscheint in den Sagen als ein ewiger Jäger — *Berndietrich* in der Lausitz und im Orlagau, *Bernhard* im Harz, *Banadietrich* in Böhmen, *Derk met dem beer* in Geldern —, was theils auf der Erinnerung an seinen fabelhaften Tod, als wilder Reiter, vom Todtenhirsch zur Hölle verlockt, theils auch auf einem Anklange seines Namens an den des wilden Jägers *Hackelberndt* (Mantelträger d. i. Wodan als Sturmgott) beruhen mag. Auf den „Bären" weist aber auch König Artus oder Arthur (*arktos*, Bär), welcher als Vater Iron's genannt wird, und ausserdem lässt sich in dem Bären- oder Berner-Namen, verglichen mit einer anderen Bezeichnung des wilden Jägers *„der Brennburger"*, eine Ursache für die Verlegung der Ironsage nach Brandenburg (slav. *Brennabor*) vermuthen. Der Name *Iron* selbst aber führt auf den berühmten griechischen Jäger *Orion*, der bei Homer noch in der Unterwelt die Schatten der unzähligen von ihm getödteten Thiere jagt.

Iron von Brandenburg wird nun in deutscher Sage, um seines wilden Jagens willen, als *ein Thor* bezeichnet; so heisst es im „Weinschwelg": *der herzog Iron was ganz âne wisheit.* Sehr treffend macht hiebei Prof. C. darauf aufmerksam, wie auch der biblische Jäger aller Jäger *Nimrod* von der rabbinischen Tradition mit demselben Namen bezeichnet werde, welchen das alte Testament dem Sternbilde des Jägers *Orion* gibt: nämlich *kesil*, d. h. *der Thor.* Der Jäger gilt als thörig; und alle Sagen, welche von wilden Jägern erzählen, stellen sie als Unbesonnene und Verblendete, von unvernünftiger Leidenschaft zu wahnwitzigen Wünschen und Schwüren Verführte dar. Man denke an den Hackelberg oder Hackelberndt und an die ganze Schaar seiner gespenstischen Genossen, welche sich selber zum ewigen Jagen verwünschen, und welche dann sterben an einer Wunde, die nur ihre vermessene Thorheit ihnen zuzieht, indem sie die Warnung vor der verhängnissvollen letzten Jagd, meist auf den dämonischen Eber, frevelnd verlachen, nach dem bereits getödteten Thiere aber spöttisch noch einmal mit dem Fusse stossen, und dabei an seinen Hauern oder Hörnern sich tödtlich verletzen. All' ihr Thun ist Thorenwahn, bis zur Tollheit gesteigert, die sie in den Tod stürzt. So auch bei Nimrod selbst, dem „grossen Jäger vor dem Herrn", der in der Urgeschichte als der „Völkerjäger", der Gründer der ersten Gewaltreiche von Babel und Assur erscheint und sein wildes chamitisches Herrschergeschlecht bis zum Wahnsinnsgedanken des babylonischen Thurmbaus jagt, worinnen die brutale Kraft des Thiermörders zu der höchsten Vermessenheit des menschenknechtenden und gottlästernden asiatischen Despoten gränzenlos emporgetrieben erscheint. Die Menschheit auf der unentwickelt rohen Lebensstufe des *Jägervolkes* im wüsten Urwalde, gegenüber dem vorgeschrittenen Kulturvolke der *Ackerbauer* in den gepflegten Thalgründen, zeigt uns die Wildheit, Unwissenheit, Thorheit im Gegensatze zu dem Fleisse, der Besonnenheit und der Kunst; denn der Ackerbauer lernt die schöne menschliche Kunst, die Natur durch den Geist zu besiegen, umzubilden und zu regeln für das Wohl ganzer Geschlechter, während der Jäger nur die mörderischen Listen lernt, die gewaltigeren Thiere für seines Leibes Nahrung zu erschleichen und zu erlegen. Das Jägervolk steht im Stadium des naiven Egoismus, der sich um den Preis des Lebens der Mitgeschöpfe nur die Fristung des eigenen armseligen Daseins erjagt und darin die wilde Kraft seines ganzen Lebens erschöpft. Aus diesem Keime bilden sich dann die eigentlichen *Kriegervölker* heraus, welche, wie einst die Thiere des Waldes, so nun auch die menschlichen Brüder um des rohen sinnlichen Besitzes willen, nicht wie das Ackerbauvolk in der Vertheidigung seiner durch Arbeit selbst erworbenen Gemarkungen, tödtlich darnieder wirft. So ist das Jägervolk auch voll thörigen dämonischen Aberglaubens, wogegen bei dem Ackerbauvolke aus seinem intimen Mitleben mit

der Natur und seiner eigenen Kulturarbeit die ersten Anfänge einer vergeistigten Religion sich entwickeln, deren Höhepunkt in der Erkenntniss der Identität alles Lebens, Werdens und Vergehens erreicht ist, als dem geraden Gegentheile des mörderischen Treibens des Jagdvolkes, welches seinerseits in der ärgsten Thorheit und Unklarheit über das Wesen der Welt und die Bedeutung des Individuums befangen bleibt.

Ausser dem hochbedeutsamen hebräischen Worte *kesil*, der Thor, für Orion und Nimrod, finden wir Hindeutungen auf die Jägerthorheit auch noch in anderen Bezeichnungen der betreffenden Sagengestalten. Orion selbst, dessen Sage wenig ausgebildet war, da er vornehmlich als das Sternbild am Himmel betrachtet und wohl auch danach erst als „Jäger" gedeutet ward, hiess zwar *blind* und *kopflos*, wohl aber eben nach der Figuration und der Bewegung jener Sterne, welche ihm auch den Namen des „Aufsteigenden" (Orion) gegeben haben. Der sog. „Fuhrmann", der kleine Stern *Alkol* auf dem Schweife des grossen Bären oder der Deichsel des „Karlswagens", der sich zum *ewigen Fahren* verwünscht haben soll, wird mit seinem Namen Hans Dümke ebenfalls nicht als ein Dummer, sondern als ein Däumling bezeichnet worden sein. Dagegen dürfte gewiss der Salzburger Dusel, vielleicht auch der Schweizer Dürst (gewöhnlich Thurs, Riese gedeutet) und die angelsächsische Bezeichnung des Orion als *Ebur-During* (gew. „Eberhaufe" ged.) mit den verwandten idg. Wurzeln *dhvas (dhus)* und *dhvar (dhur)* stürmen, rasen, zusammenzustellen sein. Die Wurzel *dhvar* steckt im gr. *θοῦρος*, der Wilde (*θοῦρος Ἄρης* bei Homer), und also auch in unserem Worte *der Thor*. Noch heute soll man es in Oberbayern von den Gebirgsleuten hören können, dass im Gewittersturm „der Thor" wüthe, was unmöglich der nordische *Thôrr* sein kann, da dessen Name *Thor-r = Thon-r* nur eine spezifisch altnordische Lautumbildung ist aus dem germanischen Worte Thunor, hochdeutsch Donar, Donner (Wz. *tan*). Ja, mit derselben Wurzel *dhvar*, von welcher unser „Thor" herzuleiten ist, hängt auch das griechische Wort für jagen (*θηρᾶν*) und so auch das deutsche Thier (*θήρ*) zusammen: die Grundbedeutung ist das Wilde, Stürmische, Tolle. Unser *toll* aber führt auf eine Nebenform der Urwurzel, mit dem jüngeren L-Laute: *dhval*, woher das got. *dvals*, Narr, das gr. *θολός*, trübe, verwirrt, und wiederum die Sagennamen des Ritter Tils, eines wilden Jägers in Niedersachsen, sowie des berühmten Schweizer Schützen Tell herstammen. Tell sagt bei Schiller von sich: *wär' ich besonnen hiess ich nicht der Tell;* denn sein Name ist identisch mit dem des Till Eulenspiegel und bedeutet in der Volkssprache einen Dummen, einen Thoren. — Ob schliesslich mit derselben Wurzel *dhval* auch das jüngere persische *fal* sprachlich zusammenhangen könne, welches Görres in dem Namen Parcival's entdeckt zu haben meinte, und wonach er zuerst diesen Namen als *Parsi-Fal* d. i. *der reine Thor* deutete: diess zu beurtheilen, muss einem Spezialkenner der Geschichte der persischen Sprache überlassen bleiben. —

In einer Artus-Sage erjagt Parcifal den *weissen Hirsch*, nach welchem die Tafelrunder vergeblich getrachtet hatten, und er empfängt dafür einen *goldenen Becher*. Der Hirsch ist das Symbol des Todes, der Becher das des Lebens, ja der Unsterblichkeit. Der Jäger Parcival, der zum Finder des Grales wird, ist der zum Wissenden gewordene Thor, welcher die Thorenjagd nach irdisch vergänglichem Glück und Besitz vertauscht gegen das ewige Erbe der Heiligkeit in einem der thätigen Liebe geweihten Leben, wie es die Gralsritterschaft führen soll. Dass Wagner den Thoren Parsifal zuerst als Jäger aus dem wilden Walde seiner Heimath in das heilige Gebiet des Grales einführt, ist ein wundervoll bedeutsamer Zug, den ich zwar unmittelbar als ergreifendes psychologisches Moment

des Dramas stäts empfunden hatte, dessen volle Bedeutung im Sinne der ethischen Idee unseres Bühnenweihfestspieles ich jedoch erst nach der Belehrung über die „Thorheit“ der Jäger in den Sagen völlig klar zu durchblicken vermochte. — Parsifal tritt auf als thöriger Jäger. Gurnemanz' strafende Rede bei dem getödteten Schwane erweckt in der Brust des Thoren das ungeahnte Gefühl des Mitleidens mit dem gemordeten Mitgeschöpfe. Der wilde Jäger wird zu dem blutlosen Liebesmahle in der Gralsburg geführt, wo Brot und Wein die gläubigen Brüder zu den Werken der Liebe stärken. (Wir haben bereits gesehen, wie dieses Mahl ein Kultursymbol für eine bis zur höchsten göttlichen Bedeutung vergeistigte Religon ist). Das kaum erregte Mitleiden ergreift den unkunden Jüngling krampfhaft beim Anblick der Leiden des Amfortas, welcher sich die Wunde auf der Thorenjagd nach der Minne geholt hat. Ein noch unverstandener tiefer Schmerz durchzuckt ihn: der Thor empfindet das Geheimniss des Sündenwehes, aber er weiss nicht, was es bedeute, — noch minder, was e r, als mitleidender Mensch, zur Heilung selber zu wirken habe. Er wird aus der Gralsgemeinschaft wieder auf die Wege der Welt getrieben, der „Schwanentödter“ auf die „Gänsesuche“, auf die Jagd nach den Thorheiten und Lüsten des wahnvollen sinnlichen Lebens. Die Verführung tritt an ihn heran in der zauberhaften Gestalt des furchtbar schönen Weibes. Dem thörigen Jäger droht die Todesgefahr der Minnejagd. Wie Iron nach Bolfriane — d. h. Bel-Floriane, die Schönblühende — so ergreift ihn bei der Schönsten der Blumengeister Klingsor's unbegriffenes schmerzlich wonniges Sehnen nach Heil und Qual der Liebe. Aber der thörige Jäger hat vor der Liebe das Mitleid gefühlt, hat vor der wonnigen Kundry den schmerzensreichen Amfortas gesehen. In den Armen der Verführung selbst entzündet sich ihm der befreiende Gedanke an das in der Gralsburg Erlebte, Erschaute und Gefühlte: er erkennt in der Umarmung der Sünde die Schuld und das Leiden des Amfortas, die Schuld und das Leiden aller sündigen Welt, und das furchtbare Leiden des schuldlosen Heiligen, des Erlösers, als des mitleidvollen Herrn der Liebe, gebannt in diese sündige Welt, in die Hut des fluchverfallenen König's des Grales! Der Thor ist wissend geworden. Die Liebe erwacht in seiner Brust als ein mächtiges Mitleiden, mit Amfortas nicht nur, mit der Verführerin selbst, ja mit dem ganzen Leiden der Menschheit, mit ihrem leidenden Gotte. In erhabenster Mitleidskraft erringt er sich das Symbol des göttlichen Leidens, den Speer; und nun, vom Fluche Kundry's selbst gejagt, sucht der Wissende nach der Heimath des Heiles, Erlösung zu bringen den trauernden Menschenbrüdern und ihrem ewigen Erlöser. Und das erste Werk seiner heilsgewaltigen Liebesmacht auf des Grales geweihtem Grunde ist die Taufe des Weibes, das ihm fluchte in thöriger Sinnenliebe, und das nun ihr Leben dahingiebt für ihrer Seele Heil mit den ersten heissen Thränen der Erlösungswonne.

Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!

diesem ergreifenden Worte des Faust tritt hier das erhabenere des Parsifal gegenüber:

Du weinest, — sieh, es lacht die Aue!

Die Erinnerungsthräne des Faust giebt den verzweifelnd Todbereiten dem irdischen Leben zurück und damit der lauernden Tücke des Teufels Preis; die Reuethräne der Kundry befreit sie vom Leben der Sünde und deutet zugleich auf die Entsündigung der ganzen Natur in dem Heilesthaue des göttlichen Opferblutes. Der „Schwanenjäger“ auf der „Blumenaue“, der Blumengespiele im „Charfreitagszauber“ — er ist bereitet einzugehen, selbst als ein Erlöser, in das Heiligthum der thätigen Liebe, um mit dem wiedergewonnenen Speere die Wunde zu schliessen, welche die sinnliche Lust dem Heiligen schlug: die letzte Berührung eines Mitlebenden mit der Schärfe der tödtlichen Waffe ist Heil und Befreiung.

Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleid's höchste Kraft
und reinstes Wissens Macht
dem zagen Thoren gab.

Oder wie es in einer merkwürdigen altdeutschen Segensformel aus dem elften Jahrhundert heisst:

der heilego tumbo versegene tisa wunda!

Indem ich für die Belehrung zu danken habe, welche der Gelehrte mir durch seine Zusammenstellung der Sagen von den thörigen Jägern zu Theil werden liess, muss ich zum Schlusse leider bemerken, dass er selber auch von der reichen Wissensbeute dieser seiner Sagenjagd es nicht gelernt hat, Wagner's Dichtung gegenüber kein Thor mehr zu sein; denn der Verfasser von *Iron und Isolde* spricht über Parsifals Auftreten als Schwanentödter Folgendes: „*Bei R. W. kommt er zu dem Ritter und zu Kundrie, als er einen Schwan schiesst. Aber was soll dieser Schwan hier. Schwanenritter sind alle Gralsritter.*" — Wieso? Die Sage kennt nur Einen Schwanenritter: Helias-Lohengrin; unser Gelehrter aber sagt einfach: „*Es sind eben Ritter im weissen Kleid von der Höhe*" und er fährt fort: „*Nun denke man sich den Schwan von einem Pfeile getroffen sterbend, als ob es ein Rebhuhn wäre, das ein Sonntagsjäger erlegt*". Und auch als ich ihn in meinem Briefe auf seine eigene Deutung der Jäger als Thoren aufmerksam gemacht hatte, schrieb er noch in seinem Nachtrage: „*Dass Parcival sich mit einem Jagdstück in das Reich des Gral einführt, widerspricht eben der ganzen Idee des Gralsberges, zu dem man nur in Stille, unbewusst, wie das Wolfram schildert, kommen kann.*"

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Litterarische Neuigkeiten.

Das vormals angezeigte Buch: *Unsere Zeit und unsere Kunst* von Hans von Wolzogen ist nunmehr bei Gebrüder Senf in Leipzig erschienen. (14 3/4 Bogen. Preis *M.* 3,75, für Mitglieder des Patronatvereines *M.* 3.)

Ein neues beherzigenswerthes Werk von Constantin Frantz: *Die sociale Steuerreform als die conditio sine qua non, wenn der socialen Revolution vorgebeugt werden soll* erschien bei Franz Kirchheim in Mainz. Wir hoffen darauf zurückkommen zu können.

Der Separatabdruck von der ersten Abtheilung der Artikel über *die Bühnenproben des Jahres 1876* von Heinrich Porges („Rheingold", 3 Bogen, Preis *M.* 1,25) ist bei E. Schmeitzner in Chemnitz erschienen.

Vom Vorstande des Wiener Ak. Wagner-Vereins erhielt die Redaktion der Blätter vor einiger Zeit die folgende, leider nicht eher hier Platz findende, Zusendung:

Die Aufführung der Dante-Symphonie in Wien.

Die Ostertage dieses Jahres haben uns die Erfüllung eines lang gehegten Wunsches gebracht: am Chardienstage ward Franz Liszt's *„Dante-Symphonie"* in dem ausserordentlichen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführt und mit enthusiastischem Beifall aufgenommen. Für den Wiener akademischen Wagner-Verein knüpft sich an diese erste Aufführung der gewaltigen Tondichtung in unserer Stadt noch insbesondere eine erhebende Erinnerung. Das schöne Gelingen der durch unseren Verein am 24. Jänner 1874 veranstalteten ersten Aufführung der „Faust-Symphonie" in Wien, und der Hinweis Richard Wagners (im X. Stücke des ersten Jahrganges der Bayreuther Blätter) auf die „Dante-Symphonie" als auf „eine ebenso geniale als meisterliche Schöpfung" hatten uns ermuthigt, zu Beginn des vorigen Jahres an Meister Liszt mit der Bitte heranzutreten, er möge unseren Verein mit den Vorbereitungen zu einer weihevollen Aufführung des letzteren Werkes betrauen. Durch die Aufnahme der „Dante-Symphonie" in das Programm der Gesellschaftskonzerte trat in der Weise, wie sich unsere Bitte erfüllen sollte, eine Aenderung ein: der Meister versprach uns nämlich, an dem der Orchesteraufführung vorhergehenden Abende uns und unsere Freunde durch den Vortrag der Symphonie am Klaviere mit seiner Schöpfung selbst vertraut zu machen. — Wie in den beiden vergangenen Jahren versammelten sich im festlich geschmückten Saale Bösendorfer die ordentlichen und ausserordentlichen Mitglieder des Wagner-Vereines, die in Wien weilenden Mitglieder des Bayreuther Patronat-Vereines und eine Anzahl geladener Gäste. Der Chor: „Wach' auf!" begrüsste den ehrwürdigen Meister. Es folgte nun die „Dante-Symphonie"; für die Begleitung auf dem zweiten Klaviere hatte sich der Meister seine ausgezeichnete Schülerin, Frau Toni Raab, auserwählt. Der schweren Anstrengung nicht achtend, die er sich durch die Vorführung des mächtigen Orchesterwerkes auferlegt hatte, erwiderte der liebenswürdige Künstler den huldigenden Beifall, den der Vortrag zweier seiner Lieder durch die k. k. Hofopern-Sängerin, Frau Bertha Ehnn, bei den Versammelten von Neuem weckte, durch die unbeschreiblich anmuthige Wiedergabe zweier Klavierstücke („Au lac de Wallenstädt" und „Chant polonais"). Und zum Schluss noch überraschte der Meister Alle auf's Freudigste, indem er die Begleitung des „Schnitterchores" aus seinem „Prometheus" übernahm. Möchte der edle Mann aus den schmucklosen Worten des Dankes, die ihm unser Verein für seine überreichen Gaben einzig zu bieten hatte, gleichwohl die Ueberzeugung empfangen haben, dass ebenso die Bewunderung für seine Kunst, wie liebende Verehrung für seine Person es sind, welche den Wiener akademischen Wagner-Verein dem grossen Freunde des Meisters Richard Wagner verbünden.

Anlässlich des Festabends am 11. April sind an unseren Verein von seinen Mitgliedern und Gästen namhafte Spenden gelangt, bezüglich deren die Vollversammlung vom 29. April beschlossen hat, dass tausend Mark als Spende zum eisernen Fond, und tausend Mark für zehn Fondsbeiträge zu hundert Mark dem Vermögen des Patronat-Vereines zugeführt werden sollen.

Nachträgliches aus verschiedenen Vereinen und Vertretungen.

Am 27. April fand in Hof auf Veranlassung der Vertretung des Patronatvereines in Asch (Musik-Direktor Labitzky) ein Konzert statt, ausgeführt von der Höfer Stadtmusik unter Leitung ihres Direktors Herrn Scharschmid und unter Mitwirkung des Frl. Lina Wagner vom Cölner Stadttheater, wobei zur Ausführung kamen: Ouvertüre zum „fliegenden Holländer", Vorspiel und Elsa's Traum aus „Lohengrin", Faust-Ouvertüre, Einleitung und Festscene aus dem III. Akt der „Meistersinger", Huldigungsmarsch, „Träume", „Der Engel", „Die Erwartung" und Ouvertüre zu „Tannhäuser". —

Am 21. Mai ward im Mindener Wagner-Verein durch Herrn Gymnasiallehrer Dr. Busch die Dichtung des „Parsifal" vorgetragen. Am selben Tage fand im Wiener akad. Wagner-Vereine eine Vorfeier des Geburtstages des Meisters (Chor „Wach auf" aus den „Meistersingern", C-dur Bläsertrio op. 87 von Beethoven, Loge's Erzählung aus „Rheingold", Schlusschor aus „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, Waltrautenscene und Siegfried's Rheinfahrt aus der „Götterdämmerung", und das Quintett aus den „Meistersingern") unter Mitwirkung der Frl. Elsa Wagner und Rosa Papier, und der Herrn Baumgartel, Deyks, Krankenhagen, Schalk, Schaumann, Schittenhelm, Syrinek statt.

Den 22. Mai feierte auch der Münchener Wagner-Verein durch eine festliche Versammlung, wozu ein Gedenkblatt ausgegeben ward, welches einen poetischen Prolog von B. Rauchenegger, ein Gedicht „Allegorie" von J. H. Löffler, und eine Fest-Hymne zur Melodie des „Kaisermarsches" enthält.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

September. Neuntes Stück. 1881.

Ausführungen zu „Religion und Kunst."

Heldenthum und Christenthum.

Wenn wir, nach dem Innewerden der Nothwendigkeit einer Regeneration derselben, den Möglichkeiten der Veredelung der menschlichen Geschlechter nachgehen, treffen wir fast nur auf Hemmnisse. Suchten wir ihren Verfall uns aus einem physischen Verderbe zu erklären, und hatten wir hierfür die edelsten Weisen aller Zeiten zu Stützen, welche die gegen die ursprüngliche Pflanzennahrung eingetauschte animalische Nahrung als Grund der Ausartung erkennen zu müssen glaubten, so waren wir nothwendig auf die Annahme einer veränderten Grundsubstanz unseres Leibes gerathen, und hatten aus einem verderbten Blute auf die Verderbniss der Temperamente und der von ihnen ausgehenden moralischen Eigenschaften geschlossen.

Ganz abseits dieser Erklärung, und mit völliger Unbeachtung der Versuche die Degeneration der menschlichen Geschlechter von dieser Seite ihres Bestehens her zu begründen, wies einer der geistvollsten Männer unserer Zeit diesen Ver-

fall allerdings auch aus einem Verderbe des Blutes nach, liess hierbei die veränderte Nahrung aber durchaus unbeachtet, und leitete ihn einzig von der Vermischung der Racen her, durch welche die edelsten derselben mehr verloren, als die unedleren gewannen. Das ungemein durchgearbeitete Bild, welches Graf Gobineau von diesem Hergange des Verfalles der menschlichen Geschlechter uns mit seinem Werke *„Essai sur l'inégalité des races humaines"* darbietet, spricht mit erschreckender Ueberzeugungskraft zu uns. Wir können uns der Anerkennung der Richtigkeit dessen nicht verschliessen, dass das menschliche Geschlecht aus unausgleichbar ungleichen Racen besteht, und dass die edelste derselben die unedleren wohl beherrschen, durch Vermischung sie aber sich nicht gleich, sondern sich selbst nur unedler machen konnte. Wohl könnte dieses eine Verhältniss bereits genügen, unseren Verfall uns zu erklären; selbst, dass diese Erkenntniss trostlos sei, dürfte uns nicht gegen sie verschliessen: ist es vernünftig anzunehmen, dass der gewisse Untergang unseres Erdkörpers nur eine Frage der Zeit sei, so werden wir uns wohl auch daran gewöhnen müssen, das menschliche Geschlecht einmal aussterbend zu wissen. Dagegen darf es sich aber um eine ausser aller Zeit und allem Raume liegende Bestimmung handeln, und die Frage, ob die Welt eine moralische Bedeutung habe, wollen wir hier damit zu beantworten versuchen, dass wir uns selbst zunächst befragen, ob wir viehisch oder göttlich zu Grunde gehen wollen.

Hierbei wird es wohl zunächst darauf ankommen, die besonderen Eigenschaften jener edelsten Race, durch deren Schwächung sie sich unter die unedlen Racen verlor, in genauere Betrachtung zu ziehen. Mit je grösserer Deutlichkeit die neuere Wissenschaft die natürliche Herkunft der niedersten Menschenracen von den ihnen zunächst verwandten thierischen Gattungen zur billigenden Anschauung gebracht hat, um desto schwieriger bleibt es uns, die Ableitung der sogenannten weissen Race aus jenen schwarzen und gelben zu erklären: selbst die Erklärung der weissen Farbe erhält unsere Physiologen noch in Unübereinstimmung. Während gelbe Stämme sich selbst als von Affen entstammt ansahen, hielten die Weissen sich für von Göttern entsprossen und zur Herrschaft einzig berufen. Dass wir gar keine Geschichte der Menschheit haben würden, wenn es nicht Bewegungen, Erfolge und Schöpfungen der weissen Race gegeben hätte, ist uns durchaus klar gemacht worden, und können wir füglich die Weltgeschichte als das Ergebniss der Vermischung dieser weissen Race mit den Geschlechtern der gelben und schwarzen ansehen, wobei diese niederern gerade nur dadurch und soweit in die Geschichte treten,

als sie durch jene Vermischung sich verändern und der weissen Race sich anähneln. Der Verderb der weissen Race leitet sich nun aus dem Grunde her, dass sie, unvergleichlich weniger zahlreich an Individuen als die niedrigeren Racen, zur Vermischung mit diesen genöthigt war, wobei sie, wie bereits bemerkt, durch den Verlust ihrer Reinheit mehr einbüsste, als jene für die Veredelung ihres Blutes gewinnen konnten.

Ohne nun hier selbst auf eine nur ferne Berührung der unendlich mannigfachen Ergebnisse der immer mehr vermittelten Mischungen stäts neuer Abarten der alten Ur-Racen uns einzulassen, haben wir für unseren Zweck nur bei der reinsten und edelsten derselben zu verweilen, um ihres übermächtigen Unterschiedes von den geringeren inne zu werden. Ist beim Ueberblick aller Racen die Einheit der menschlichen Gattung unmöglich zu verkennen, und dürfen wir, was diese ausmacht, im edelsten Sinne als Fähigkeit zu bewusstem Leiden bezeichnen, in dieser Fähigkeit aber die Anlage zur höchsten moralischen Entwicklung erfassen, so fragen wir nun, worin der Vorzug der weissen Race gesucht werden kann, wenn wir sie durchaus hoch über die anderen stellen müssen. Mit schöner Sicherheit erkennt ihn Gobineau nicht in einer ausnahmsweisen Entwicklung ihrer moralischen Eigenschaften selbst, sondern in einem grösseren Vorrathe der Grundeigenthümlichkeiten, welchen jene entfliessen. Diese hätten wir in der heftigeren, und dabei zarteren, Empfindlichkeit des Willens, welcher sich in einer reichen Organisation kundgiebt, verbunden mit dem hierfür nöthigen schärferen Intellekte, zu suchen; wobei es dann darauf ankommt, ob der Intellekt durch die Antriebe des bedürfnissvollen Willens sich bis zu der Hellsichtigkeit steigert, die sein eigenes Licht auf den Willen zurückwirft und, in diesem Falle, durch Bändigung desselben zum moralischen Antriebe wird: dahingegen Ueberwältigung des Intellektes durch den blind begehrenden Willen für uns die niedrigere Natur bezeichnet, weil wir hier die aufreizenden Bedürfnisse noch nicht als vom Lichte des Intellektes beleuchtete Motive, sondern als gemein sinnliche Antriebe uns erklären müssen. Das Leiden, so heftig in diesen niedrigeren Naturen es sich auch kundgeben mag, wird dennoch im überwältigten Intellekte zu einem verhältnissmässig nur schwachen Bewusstsein gelangen können, wogegen gerade ein starkes Bewusstsein von ihm den Intellekt der höheren Natur bis zum Wissen der Bedeutung der Welt steigern kann. Wir nennen die Naturen, in welchen dieser erhabene Prozess durch eine ihm entsprechende That als Kundgebung an uns sich vollzieht, Helden-Naturen. —

Als erkennbarsten Typus des Heldenthumes bildete die hellenische Sage ihren *Herakles* aus. Arbeiten, welche ihm in der Absicht ihn dabei umkommen zu lassen aufgegeben sind, verrichtet er in stolzem Gehorsam und befreit dadurch die Welt von den grausamsten Plagen. Selten, und wohl fast nie, treffen wir den Helden anders als in einer vom Schicksale ihm bereiteten leidenden Stellung an: Herakles wird von Hera aus Eifersucht auf seinen göttlichen Erzeuger verfolgt und in dienender Abhängigkeit erhalten. Nicht ohne Berechtigung dürften wir in diesem Hauptzuge eine Beziehung auf die Schule der beschwerdevollen Arbeiten erkennen, in welcher die edelsten arischen Stämme und Geschlechter zur Grösse von Halbgöttern erwuchsen: die keineswegs mildesten Himmelsstriche, aus denen sie vollkommen gereift endlich in die Geschichte treten, können uns über die Schicksale ihrer Herkunft füglich Aufklärung geben. Hier stellt sich denn auch, als Frucht durch heldenmüthige Arbeit bekämpfter Leiden und Entbehrungen, jenes stolze Selbstbewusstsein ein, durch welches diese Stämme im ganzen Verlaufe der Weltgeschichte von anderen Menschenracen ein für alle Male sich unterscheiden. Gleich Herakles und Siegfried wussten sie sich von göttlicher Abkunft: undenkbar war ihnen das Lügen, und ein freier Mann hiess der wahrhaftige Mann. Nirgends treten diese Stammes-Eigenthümlichkeiten der arischen Race mit deutlicherer Erkennbarkeit in der Geschichte auf, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen germanischen Geschlechter mit der verfallenden römischen Welt. Hier wiederholt sich geschichtlich der Grundzug ihrer Stammhelden: sie dienen mit blutiger Arbeit den Römern, und — verachten sie als unendlich geringer denn sie, etwa wie Herakles den Eurystheus verachtet. Dass sie, gleichsam weil es die Gelegenheit so herbeiführte, zu Beherrschern des grossen lateinischen Semitenreiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben. Die Tugend des Stolzes ist zart und leidet keinen Kompromiss, wie durch Vermischung des Blutes: ohne diese Tugend sagt uns aber die germanische Race — nichts. Denn dieser Stolz ist die Seele des Wahrhaftigen, des selbst im dienenden Verhältnisse Freien. Dieser kennt zwar keine Furcht, aber Ehrfurcht, — eine Tugend, deren Name selbst, seinem rechten Sinne nach, nur der Sprache jener ältesten arischen Völker bekannt ist; während die Ehre selbst den Inbegriff alles persönlichen Werthes ausdrückt, daher sich nicht geben noch auch empfangen lässt, wie wir diess heut' zu Tage in Uebung gebracht haben, sondern als Zeugniss göttlicher Herkunft den Helden selbst in schmachvollstem Leiden von jeder Schmach unberührt erhält. So ergiebt sich aus Stolz und Ehre die Sitte, unter deren Gesetzen nicht der

Besitz den Mann, sondern der Mann den Besitz adelt; was wiederum darin sich ausdrückt, dass ein übermässiger Besitz für schmachvoll galt und desshalb von Dem schnell vertheilt wurde, dem er etwa zugefallen war.

Beim Ueberblicke solcher Eigenschaften und aus ihnen geflossener Ergebnisse, wie diese sich namentlich in einer unverbrüchlichen edlen Sitte kundgeben, sind wir, sobald wir nun wieder diese Sitte verfallen und jene Eigenschaften sich verlieren sehen, jedenfalls berechtigt, den Grund hiervon in einem Verderbe des Blutes jener Geschlechter aufzusuchen, da wir den Verfall unverkennbar mit der Vermischung der Racen eintreten sehen. Diese Thatsache hat der ebenso energische als geistvolle Verfasser des oben angeführten Werkes über die Ungleichheit der menschlichen Racen so vollständig ermittelt und dargestellt, dass wir unsere Freunde nur darauf verweisen können, um annehmen zu dürfen, dass, was wir jetzt noch an jene Darstellung knüpfen wollen, als nicht oberflächlich begründet angesehen werde. Für unsere Absicht ist es nämlich nun wichtig, den Helden wiederum da aufzusuchen, wo er gegen die Verderbniss seines Stammes, seiner Sitte, seiner Ehre, mit Entsetzen sich aufrafft, um, durch eine wunderbare Umkehr seines missleiteten Willens, sich im *Heiligen* als göttlichen Helden wieder zu finden.

Es war ein wichtiger Zug der christlichen Kirche, dass nur vollkommen gesunde und kräftige Individuen zu dem Gelübde gänzlicher Weltentsagung zugelassen wurden, jede leibliche Schwäche oder gar Verstümmelung aber dazu untüchtig machte. Offenbar durfte dieses Gelübde nur als aus dem allerheldenmüthigsten Entschlusse hervorgegangen angesehen werden können, und wer dagegen hierin „feige Selbstaufhebung“ — wie diess kürzlich einmal zu vernehmen war — erblickt, der möge sich seiner Selbstbeibehaltung tapfer erfreuen, ohne jedoch weiter mit Dingen sich zu befassen, die ihn nicht angehen. Dürfen wir auch verschiedene Veranlassungen als Beweggründe zu jener vollständigen Abwendung des Willens vom Leben annehmen, so charakterisirt sich diese doch immer als höchste Energie des Willens selbst; war es der Anblick, das Abbild, oder die Vorstellung des am Kreuze leidenden Heiland's, stäts fiel hierbei die Wirkung eines allen Eigenwillen bezwingenden Mitleides mit der des tiefsten Entsetzens über die Eigenschaft dieses die Welt gestaltenden Willens in der Weise zusammen, dass dieser in höchster Kraftäusserung sich gegen sich selbst wandte. Wir sehen von dann ab den Heiligen in der Ertragung von Leiden und Selbstaufopferung für Andere den Helden noch überbieten; fast unerschütterlicher als der Stolz des Helden ist die Demuth des Heiligen, und seine Wahrhaftigkeit wird zur Märtyrer-Freude.

Von welchem Werthe dürfte nun das „Blut," die Qualität der Race, für die Befähigung zur Ausübung solches heiligen Heldenthumes sein? Offenbar ist die letzte, die christliche Heilsverkündigung, aus dem Schoosse der ungemein mannigfaltigen Racen-Vermischung hervorgegangen, welche, von der Entstehung der chaldäisch-assyrischen Reiche an, durch Vermischung weisser Stämme mit der schwarzen Race den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches bestimmte. Der Verfasser der uns vorliegenden grossen Arbeit nennt diesen Charakter, nach einem der Hauptstämme der von Nord-Osten her in die assyrischen Ebenen eingewanderten Völker, den semitischen, weist seinen umbildenden Einfluss auf Hellenismus und Romanismus mit grösster Sicherheit nach, und findet ihn, seinen wesentlichen Zügen nach, in der so sich nennenden „lateinischen" Race, durch alle ihr widerfahrenen neuen Vermischungen hindurch, forterhalten. Das Eigenthum dieser Race ist die römisch-katholische Kirche; ihre Schutzpatrone sind die Heiligen, welche diese Kirche kanonisirte, und deren Werth in unseren Augen dadurch nicht vermindert werden soll, dass wir sie endlich nur noch im unchristlichsten Prunke ausgestellt dem Volke zur Verehrung vorgeführt sehen. Es ist uns unmöglich geworden, dem, durch die Jahrhunderte sich erstreckenden, ungeheuren Verderbe der semitisch-lateinischen Kirche noch wahrhafte Heilige, d. h. Helden-Märtyrer der Wahrhaftigkeit, entwachsen zu sehen; und wenn wir von der Lügenhaftigkeit unserer ganzen Zivilisation auf ein verderbtes Blut der Träger derselben schliessen mussten, so dürfte die Annahme uns nahe liegen, dass eben auch das Blut des Christenthum's verderbt sei. Und welches Blut wäre dieses? Kein anderes als das Blut des Erlösers selbst, wie es einst in die Adern seiner Helden sich heiligend ergossen hatte.

Das Blut des Heiland's, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fliessend, — wer wollte freveInd fragen, ob es der weissen oder welcher Race sonst angehörte? Wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seinem Quelle ahnungsvoll einzig in dem, was wir als die Einheit der menschlichen Gattung ausmachend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewusstem Leiden. Diese Fähigkeit müssen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt sie keine neuen, höheren Gattungen mehr hervor, denn in dieser, des bewussten Leidens fähigen, Gattung erreicht sie selbst ihre einzige Freiheit durch Aufhebung des rastlos sich selbst widerstreitenden Willens. Der unerforschliche Urgrund dieses Willens, wie er in Zeit und Raum unmöglich aufzuweisen ist, wird uns nur in jener Aufhebung kund, wo

er uns als Wollen der Erlösung göttlich erscheint. Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weissen Race die Fähigkeit des bewussten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heiland's den Inbegriff des bewusst wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquell derselben, sich ergiesst.

Was wir hier einzig mit der Möglichkeit eines schwer verständlichen und leicht missverständlichen Ausdruckes berühren, dürfte sich unter der Beleuchtung durch die Geschichte in einem vertraulicheren Lichte gewahren lassen. Wie weit durch jene gesteigerte Hauptfähigkeit, die wir als die Einheit der menschlichen Gattung konstatirend annahmen, die bevorzugteste weisse Race sich in der wichtigsten Angelegenheit der Welt erhob, sehen wir an ihren Religionen. Wohl muss uns die brahmanische Religion als staunenswürdigstes Zeugniss für die Weitsichtigkeit, wie die fehlerlose Korrektheit des Geistes jener zuerst uns begegnenden arischen Geschlechter gelten, welche auf dem Grunde einer allerwesenhaftesten Welterkenntniss ein religiöses Gebäude aufführten, das wir, nach so vielen tausend Jahren unerschüttert, von vielen Millionen Menschen heute noch als jede Gewohnheit des Lebens, Denkens, Leidens und Sterbens durchdringendes und bestimmendes Dogma erhalten sehen. Sie hatte den einzigen Fehler, dass sie eine Racen-Religon war: die tiefsten Erklärungen der Welt, die erhabensten Vorschriften für Läuterung und Erlösung aus ihr, werden heute noch von einer ungeheuer gemischten Bevölkerung gelehrt, geglaubt und befolgt, in welcher nicht ein Zug wahrer Sittlichkeit anzutreffen ist. Ohne bei diesem Anblicke zu verweilen, noch auch selbst den Gründen dieser Erscheinung näher nachzuforschen, gedenken wir nur dessen, dass es eine erobernde und unterjochende Race war, welche, den allerdings ungeheuren Abstand der niederen Racen von sich ermessend, mit einer Religion zugleich eine Zivilisation gründete, durch deren beiderseitige Durchdringung und gegenseitige Unterstützung eine Herrschaft zu begründen war, welche durch richtige Abschätzung und Geltendmachung vorgefundener natürlicher Gegebenheiten auf festeste Dauer berechnet war. Eine Meisterschöpfung sonder Gleichen: Herrscher und grauenvoll Bedrückte in ein Band metaphysischer Uebereinstimmung solcher Maassen verschlingend, dass eine Auflehnung der Bedrückten undenklich gemacht ist; wie denn auch die weitherzige Bewegung des Buddha zu Gunsten der menschlichen Gattung an dem Widerstande der starren Racenkraft der weissen Herrscher sich brechen musste, um als bieder abergläubische Heilsordnung von der gelben Race zu neuer Erstarrung aufgenommen zu werden.

Aus welchem Blute sollte nun der Genius der Menschheit, der immer bewusstvoller leidende, den Heiland erstehen lassen, da das Blut der weissen Race offenbar verblasste und erstarrte? — Für die Entstehung des natürlichen Menschen stellt unser Schopenhauer gelegentlich eine Hypothese von fast überzeugender Eindringlichkeit auf, indem er auf das physische Gesetz des Anwachsens der Kraft durch Kompression zurückgeht, aus welchem nach abnormen Sterblichkeitsphasen ungewöhnlich häufig erfolgende Zwillingsgeburten erklärt werden, gleichsam als Hervorbringung der gegen den, das ganze Geschlecht bedrohenden Vernichtungsdruck, sich doppelt anstrengenden Lebenskraft; was nun unseren Philosophen auf die Annahme hinleitet, dass die animalische Produktionskraft, in Folge eines bestimmten Geschlechtern noch eigenen Mangels ihrer Organisation, durch ihr antagonistische Kräfte bis zur Vernichtung bedroht, in einem Paare zu so abnormer Anstrengung gesteigert worden sei, dass dem mütterlichen Schoosse dieses Mal nicht nur ein höher organisirtes Individuum, sondern in diesem eine neue *Species* entsprossen wäre. Das Blut in den Adern des Erlösers dürfte so der äussersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens zur Rettung des, in seinen edelsten Racen erliegenden menschlichen Geschlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung selbst entflossen sein.

Wollen wir uns hiermit als an der äussersten Grenze einer zwischen Physik und Metaphysik schwankenden Spekulation angekommen betrachten und wohl vor dem Weiterbeschreiten dieses Weges hüten, der, namentlich unter Anleitung des alten Testamentes, manchen unserer tüchtigen Köpfe zu den thörigsten Ausbildungen verleitet hat, so können wir doch der soeben berührten Hypothese im Betreff seines Blutes noch eine zweite, allerwichtigste Eigenthümlichkeit des Werkes des Erlösers entnehmen, nämlich diesen der Einfachheit seiner Lehre, welche fast nur im Beispiele bestand. Das in jener wundervollen Geburt sich sublimirende Blut der ganzen leidenden menschlichen Gattung konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Race fliessen; vielmehr spendet es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes. Hieraus fliesst dann die erhabene Einfachheit der reinen christlichen Religion, wogegen z. B. die brahmanische, weil sie die Anwendung der Erkenntniss der Welt auf die Befestigung der Herrschaft einer bevorzugten Race war, sich durch Künstlichkeit bis in das Uebermaass des ganz Absurden verlor. Während wir somit das Blut edelster Racen durch Vermischung sich verderben sehen, dürfte den niedrigsten Racen der Genuss des Blutes Jesu, wie er in dem einzigen ächten

Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlichster Reinigung gedeihen. Dieses Antidot wäre demnach dem Verfalle der Racen durch ihre Vermischung entgegen gestellt, und vielleicht brachte dieser Erdball athmendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen.

Verkennen wir jedoch das Ungeheuerliche der Annahme nicht, die menschliche Gattung sei zur Erreichung voller Gleichheit bestimmt, und gestehen wir es uns, dass wir diese Gleichheit uns nur in einem abschreckenden Bilde vorstellen können, wie diess etwa Gobineau am Schlusse seines Werkes uns vorzuhalten sich genöthigt fühlt. Dieses Bild wird jedoch erst dadurch vollständig abstossend, dass wir nicht anders als durch den Dunst unserer Kultur und Zivilisation es zu erblicken für möglich halten müssen: diese selbst nun als die eigentliche Lügengeburt des missleiteten menschlichen Geschlechtes richtig zu erkennen, ist dagegen die Aufgabe des Geistes der Wahrhaftigkeit, der uns verlassen hat, seit wir den Adel unseres Blutes verloren und die hiergegen durch den wahrhaftigen Märtyrer-Geist des Christenthum's uns zugeführte Rettung im Wuste der Kirchenherrschaft als Mittel zur Knechtung in der Lüge verwendet sahen. Allerdings giebt es nichts Trostloseres, als die menschlichen Geschlechter der aus ihrer mittelasiatischen Heimath nach Westen gewanderten Stämme heute zu mustern, und zu finden, dass alle Zivilisation und Religion sie noch nicht dazu befähigt hat, sich in gemeinnützlicher Weise und Anordnung über die günstigsten Klimate der Erde so zu vertheilen, dass der allergrösseste Theil der Beschwerden und Verhinderungen einer freien und gesunden Entwickelung friedfertiger Gemeinde-Zustände, einfach schon durch die Aufgebung der rauhen Oeden, welche ihnen grossentheils jetzt seit so lange zu Wohnsitzen dienen, verschwände. Wer diese blödsichtige Unbeholfenheit unseres öffentlichen Geistes einzig der Verderbniss unseres Blutes, — nicht allein durch den Abfall von der natürlichen menschlichen Nahrung, sondern namentlich auch durch degenerirende Vermischung des heldenhaften Blutes edelster Racen mit dem, zu handelskundigen Geschäftsführern unserer Gesellschaft erzogener, ehemaliger Menschenfresser — zuschreibt, mag gewiss Recht haben, sobald er nur auch die Beachtung dessen nicht übergeht, dass keine mit noch so hohen Orden geschmückte Brust das bleiche Herz verdecken kann, dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen stammesgemässen, aber ohne Liebe geschlossenen Ehebunde verklagt.

Wollen wir dennoch versuchen, durch alle hier angedeuteten Schrecknisse hindurch uns einen ermuthigenden Ausblick auf die Zukunft des menschlichen

Geschlechtes zu gewinnen, so hat uns nichts angelegentlicher einzunehmen, als noch vorhandenen Anlagen und aus ihrer Verwerthung zu schliessenden Möglichkeiten nachzugehen, wobei wir das Eine fest zu halten haben, dass, wie die Wirksamkeit der edelsten Race durch ihre, im natürlichen Sinne durchaus gerechtfertigte, Beherrschung und Ausbeutung der niederen Racen, eine schlechthin unmoralische Weltordnung begründet hat, eine mögliche Gleichheit aller, durch ihre Vermischung sich ähnlich gewordener Racen uns gewiss zunächst nicht einer ästethischen Weltordnung zuführen würde, diese Gleichheit dagegen einzig aber uns dadurch denkbar ist, dass sie sich auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Uebereinstimmung gründet, wie das wahrhaftige Christenthum sie auszubilden uns berufen dünken muss. Dass nun aber auf der Grundlage einer wahrhaftigen, nicht „vernünftigen“ (wie ich kürzlich von einem Philologen sie gewünscht sah), Moralität eine wahrhaftige ästethische Kunstblüthe einzig gedeihen kann, darüber giebt uns das Leben und Leiden aller grossen Dichter und Künstler der Vergangenheit belehrenden Aufschluss. —

Und hiermit auf unserem Boden angelangt, wollen wir uns für weiteres Befassen mit dem Angeregten sammeln.

Richard Wagner.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.
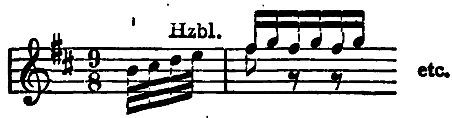
Von Heinrich Porges.

Die Walküre.
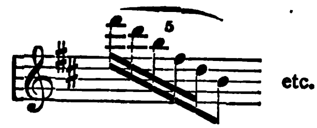
Dritter Aufzug.

Erste Scene.
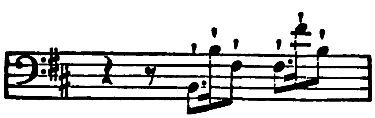
Bei dem den dritten Akt einleitenden Tonsatz, der unter dem Namen „Der Ritt der Walküren“ schon in den ersten Conzertaufführungen im Jahre 1862 einen so beispiellosen Enthusiasmus wachrief, machte der Meister gleich am Anfange die Bemerkung, dass die Streicher und Holzbläser ihre die rhythmischen Hauptmotive umspielenden Figuren zwar stark, aber doch etwas reservirt ausführen sollten. Erst bei dem Eintreten des grossen Fortissimo, wo das Hauptthema in höchstem Glanze in Hdur erscheint, seien auch die Begleitungsfiguren mit vollster Kraft zu spielen. Dabei ist in den wirr durcheinander wirbelnden Figuren der Holzbläser



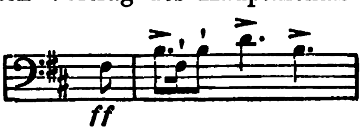
die erste Hauptnote der Phrase (das fis) etwas zu betonen, ebenso sind in den Arpeggien der Streicher
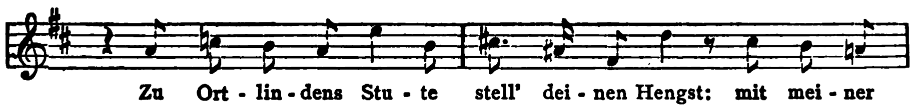


die rhythmischen Akzente scharf zu markiren. Von dem Momente, wo in den Bässen das Motiv
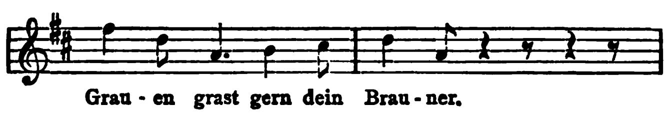


auftritt, sind diese Begleitungsfiguren piano zu spielen und dürfen sie sich erst allmählich wieder zum Forte steigern. Die genaue Beachtung all' dieser Vorschriften ist von der grössten Wichtigkeit, da ja der ästhetische Eindruck der Musik in weit höherem Grade von der rechten Art der Phrasirung, als von der mehr elementar-sinnlich wirkenden Stärke oder Schwäche der Tongebung abhängt. Für den Vortrag des Hauptthemas
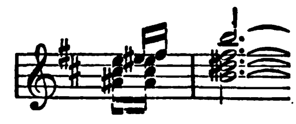


gab der Meister die Weisung, dass hauptsächlich die daktylische Figur (und da vornehmlich die erste Note h) scharf und wuchtig zu akzentuiren sei, da der folgende höhere Ton d schon von selbst herausträte. Beim Aufgehen des Vorhanges blicken die vier auf der Spitze eines Felsens gelagerten Walküren mit spähender Erwartung nach dem Hintergrunde. In dem Momente, wo ein starkes Gewölke heranzieht, winkt die zu höchst gelagerte Gerhilde, den Speer in der Linken haltend, der herankommenden Genossin entgegen und stösst dabei ihre übermüthig-wilden, jauchzenden Rufe: *Hoiotoho!* etc. aus. Ein besonderes Gewicht legte Wagner darauf, dass in dem nach dem Fortissimo in Hdur rasch aufeinander folgenden Wechselreden der Walküren auch alles Detail mit der grössten Deutlichkeit vernehmbar werde, wie ihm überhaupt nichts so sehr verhasst ist, als Unklarheit und Verschwommenheit in der Gestaltung, mag diese nun die Wiedergabe des Wortes und Tones oder der Gebärde betreffen. Um aber dieses deutliche Hervortreten möglich zu machen, war bei den Begrüssungsworten Ortlindens (diese musste schon vorher die Felsspitze verlassen haben)



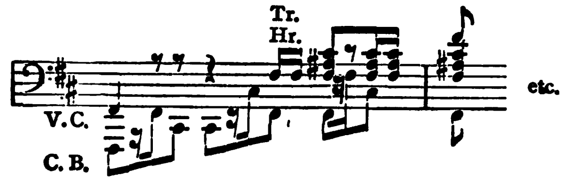


und ebenso bei den Reden der anderen Walküren das Tempo etwas zurückzuhalten. Der Meister gab da die für diese und alle späteren analogen Stellen geltende charakteristische Weisung *„Scharf im Akzent und mässig in der Kraft!“* und dem zu Folge ist es als Regel festzuhalten, dass die dialogischen Stellen (bei denen der Schwerpunkt auf dem Worte ruht) in einem wuchtvoll gehemmten Zeitmaasse wiederzugeben sind, während bei den wie mit entfesselter elementarer Gewalt hervorbrechenden Ausbrüchen einer wild-jauchzenden Lust eine Rückkehr in das ursprüngliche rasche Haupttempo stattzufinden hat. In der Ausführung der dramatischen Aktion war alles Schablonenhafte zu vermeiden und durfte bei aller den einzelnen Darstellern gelassenen Freiheit und Ungezwungenheit nie ein unmotivirtes Hin- und Herlaufen stattfinden; jeder Wechsel der Stellungen, ja jede Körperbewegung musste stäts durch die scenischen Vorgänge veranlasst erscheinen. Besonders duldete es der Meister nicht, dass die Walküren auf einen Haufen zusammengedrängt dastanden; vor diesem Missstande warnte er öfters in drastisch-humoristischer Weise. Von seinem Alles beherrschendem Auge überwacht, erzeugte sich ein Bild stürmischen Lebens, wie es kaum je vorher auf der Bühne erschienen sein mag. Das Geheimniss dieser Gesammtwirkung, bei der wir von dem Wirbel einer ungeheueren Erregung fortgerissen werden und doch unsere
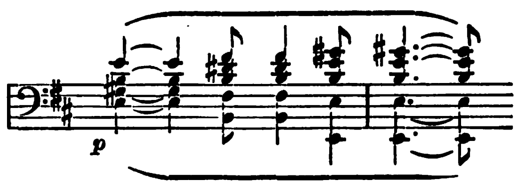
vollste Geistes- und Gemüthsfreiheit behalten, beruht aber auf dem mit äusserster Präzision erfolgenden Ineinandergreifen der wechselnden szenischen Bilder, der dramatischen Aktion, der Instrumentalmusik und des Gesanges. Nach der Cadenz
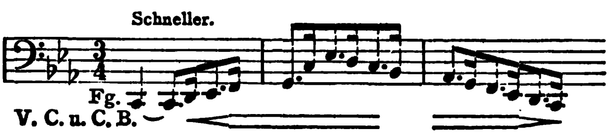


stürzen alle Walküren mit Ungestüm herunter und eilen der Bühne zu. Bei den dialogischen *Wart ihr Kühnen zu zwei?* etc. ist die Begleitung



durchaus mit grosser rhythmischer Prägnanz und wie kurz abgebrochener etwas trockener Tongebung zu spielen. Auch die episodisch in sie verwebten Anklänge an das Walhallthema
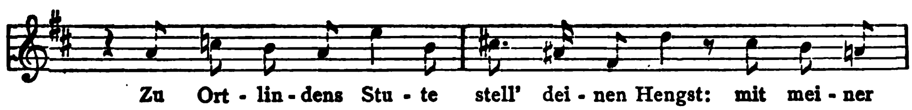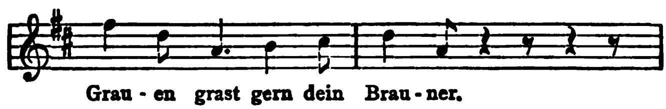


dürfen nicht schwerfällig und schleppend genommen werden. Hinsichtlich der Aktion gab hier der Meister den Darstellerinnen die Weisung: „Wer etwas zu sagen hat, tritt recht resolut in den Vordergrund!“ Nach Siegrunen's Ausruf *In brünstigem Ritt jagt Brünnhilde her* mussten alle Walküren mit Vehemenz dem Hintergrunde und der Warte zustürzen, um die Herankommende zu sehen und zu begrüssen. In dem orchestralen Cmoll-Satze,



der die Angst der vor Wotans Zorn fliehenden Brünnhilde zum Ausdruck bringt, sind die ersten Takte vor dem Hinzutreten des Gesanges etwas stärker zu spielen, immer müssen aber die Bässe ihre Melodie mit bedeutsamer Akzentuirung hervortreten lassen. Bei ihrem [illegible] *Schwester! was ist gescheh'n?* stürzen alle Walküren in den [illegible] (beim Ertönen des Fismoll-Dreiklanges) einen Augen[illegible] hon jetzt aufs Höchste erregte Spannung steiger[illegible] t, mit Angst und Furcht sehen wir dem Kom
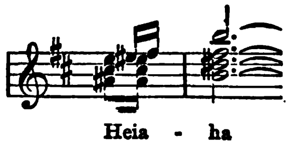
gab der Meister die Weisung, dass hauptsächlich die daktylische Figur (und da vornehmlich die erste Note h) scharf und wuchtig zu akzentuiren sei, da der folgende höhere Ton d schon von selbst herausträte. Beim Aufgehen des Vorhanges blicken die vier auf der Spitze eines Felsens gelagerten Walküren mit spähender Erwartung nach dem Hintergrunde. In dem Momente, wo ein starkes Gewölke heranzieht, winkt die zu höchst gelagerte Gerhilde, den Speer in der Linken haltend, der herankommenden Genossin entgegen und stösst dabei ihre übermüthig-wilden, jauchzenden Rufe: *Hoiotoho!* etc. aus. Ein besonderes Gewicht legte Wagner darauf, dass in dem nach dem Fortissimo in Hdur rasch aufeinander folgenden Wechselreden der Walküren auch alles Detail mit der grössten Deutlichkeit vernehmbar werde, wie ihm überhaupt nichts so sehr verhasst ist, als Unklarheit und Verschwommenheit in der Gestaltung, mag diese nun die Wiedergabe des Wortes und Tones oder der Gebärde betreffen. Um aber dieses deutliche Hervortreten möglich zu machen, war bei den Begrüssungsworten Ortlindens (diese musste schon vorher die Felsspitze verlassen haben)



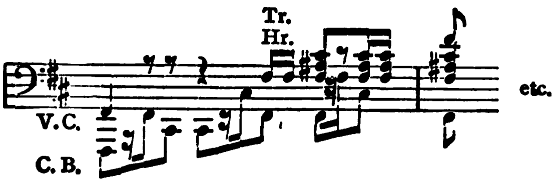


und ebenso bei den Reden der anderen Walküren das Tempo etwas zurückzuhalten. Der Meister gab da die für diese und alle späteren analogen Stellen geltende charakteristische Weisung *„Scharf im Akzent und mässig in der Kraft!“* und dem zu Folge ist es als Regel festzuhalten, dass die dialogischen Stellen (bei denen der Schwerpunkt auf dem Worte ruht) in einem wuchtvoll gehemmten Zeitmaasse wiederzugeben sind, während bei den wie mit entfesselter elementarer Gewalt hervorbrechenden Ausbrüchen einer wild-jauchzenden Lust eine Rückkehr in das ursprüngliche rasche Haupttempo stattzufinden hat. In der Ausführung der dramatischen Aktion war alles Schablonenhafte zu vermeiden und durfte bei aller den einzelnen Darstellern gelassenen Freiheit und Ungezwungenheit nie ein unmotivirtes Hin- und Herlaufen stattfinden; jeder Wechsel der Stellungen, ja jede Körperbewegung musste stäts durch die scenischen Vorgänge veranlasst erscheinen. Besonders duldete es der Meister nicht, dass die Walküren auf einen Haufen zusammengedrängt dastanden; vor diesem Missstande warnte er öfters in drastisch-humoristischer Weise. Von seinem Alles beherrschendem Auge überwacht, erzeugte sich ein Bild stürmischen Lebens, wie es kaum je vorher auf der Bühne erschienen sein mag. Das Geheimniss dieser Gesammtwirkung, bei der wir von dem Wirbel einer ungeheueren Erregung fortgerissen werden und doch unsere
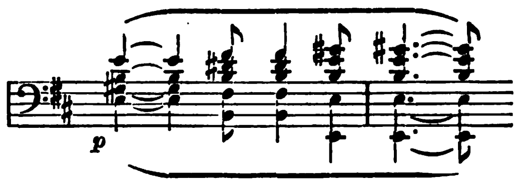
vollste Geistes- und Gemüthsfreiheit behalten, beruht aber auf dem mit äusserster Präzision erfolgenden Ineinandergreifen der wechselnden szenischen Bilder, der dramatischen Aktion, der Instrumentalmusik und des Gesanges. Nach der Cadenz



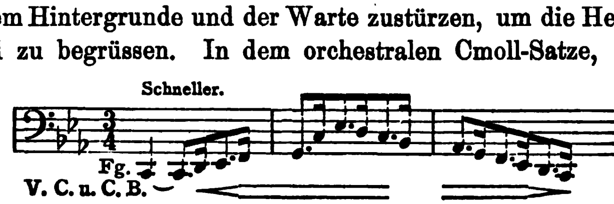
stürzen alle Walküren mit Ungestüm herunter und eilen der Bühne zu. Bei den dialogischen *Wart ihr Kühnen zu zwei?* etc. ist die Begleitung



durchaus mit grosser rhythmischer Prägnanz und wie kurz abgebrochener etwas trockener Tongebung zu spielen. Auch die episodisch in sie verwebten Anklänge an das Walhallthema
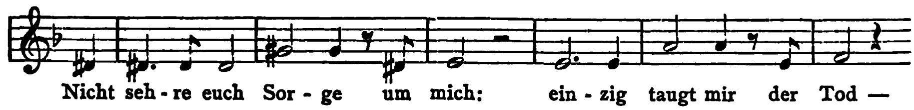


dürfen nicht schwerfällig und schleppend genommen werden. Hinsichtlich der Aktion gab hier der Meister den Darstellerinnen die Weisung: „Wer etwas zu sagen hat, tritt recht resolut in den Vordergrund!" Nach Siegrunen's Ausruf *In brünstigem Ritt jagt Brünnhilde her* mussten alle Walküren mit Vehemenz dem Hintergrunde und der Warte zustürzen, um die Herankommende zu sehen und zu begrüssen. In dem orchestralen Cmoll-Satze,
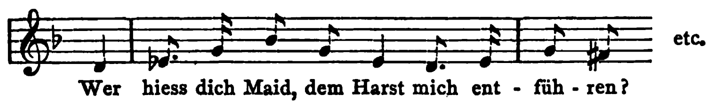


der die Angst der vor Wotans Zorn fliehenden Brünnhilde zum Ausdruck bringt, sind die ersten Takte vor dem Hinzutreten des Gesanges etwas stärker zu spielen, immer müssen aber die Bässe ihre Melodie mit bedeutsamer Akzentuirung hervortreten lassen. Bei ihrem Rufe *Schwester! Schwester! was ist gescheh'n?* stürzen alle Walküren in den Tann, so dass die Bühne (beim Ertönen des Fismoll-Dreiklanges) einen Augenblick ganz leer wird. Die schon jetzt aufs Höchste erregte Spannung steigert sich nun von Moment zu Moment, mit Angst und Furcht sehen wir dem Kommenden entgegen. Die grösste Sorgfalt
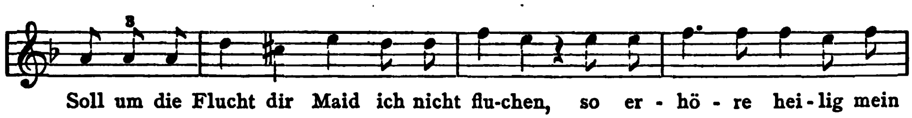
verwendete der Meister auf die Ausgestaltung des Vorganges, wo die bis dahin finster und kalt vor sich hinstarrende Sieglinde ihr düsteres Schweigen bricht und mit todesmatter, wie aus einem Grabe hervordringender Stimme beginnt:
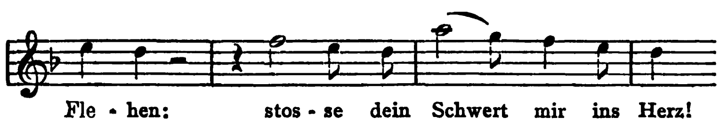


Er warnte dabei vor einem zu langsamen, schleppenden Tempo, indem die beabsichtigte Wirkung einzig durch die Wahrheit des Empfindungsausdrucks hervorzubringen ist. Bei der folgenden Stelle
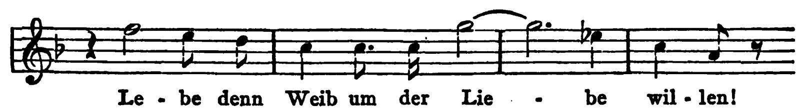


forderte er mit Nachdruck, dass jedes Wort, ja jede einzelne Sylbe mit grösster Deutlichkeit vernehmbar werden müsse, da sonst Alles verloren gehe. Hier tritt auch Sieglinde etwas näher an Brünnhilde heran. Bei ihren Worten *O deckte mich Tod, dass ich's denke!* neigt sie sich von tiefstem Leide bedrückt mit abwärts gerichtetem Blicke zur Erde, wendet sich aber rasch wieder Brünnhilden zu, und wenn sie mit allmählich sich steigernder inbrünstiger Leidenschaft fortfährt:
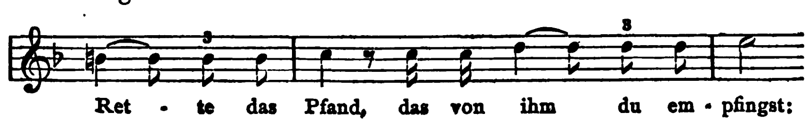




so musste dieser Verzweiflungsausbruch besonders in den letzten zwei Takten mit einer geradezu dämonischen Gewalt hervorbrechen. Die Antwort Brünnhilden's
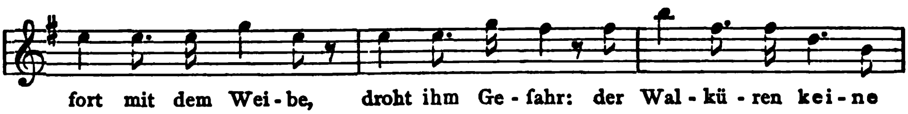


war trotz des belebter zu nehmenden Tempos nicht zu überstürzen, und es forderte der Meister, dass sich die Begleitung des Orchesters dem Ausdrucke der frei hervorquellenden Empfindung der Sängerin anschmiege und unterordne. Die folgende Stelle
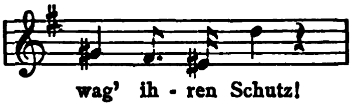


ist ohne Hast und mit scharfer Prägnanz im Rhythmus wiederzugeben. Das höchste Gewicht legte aber Wagner auf den Vortrag der Schlussworte

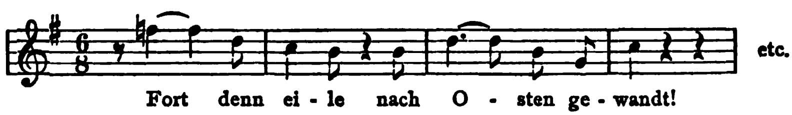


Er selbst sang sie mit einer geradezu erschütternden Gewalt vor; im Tone seiner Stimme lag der Ausdruck einer von tiefstem Ernst getragenen wie prophetischen Begeisterung, die in uns jenes aus Schauder und Entzücken gemischte Gefühl wachrief, das dann Sieglinde nach ihrem ersten heftigen Erschrecken in erhabener Freude aufjauchzen lässt. Ausdrücklich wies er auch auf die Bedeutung dieses Momentes für die Entwickelung der Handlung mit der Bemerkung hin, wie es Sieglinde hier überkomme, dass sie zur Erfüllung eines ungeheueren Schicksals auserkoren sei. In dem abwehrenden Ausrufe der Walküren

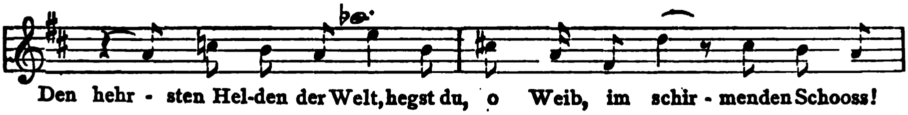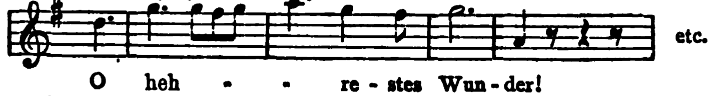




(bei dem sich die auf der Höhe des Felsens stehenden etwas nach abwärts zu neigen haben) muss besonders in dem einschneidenden Unisono der letzten zwei Takte jedes Wort und jeder Ton mit grösster Schärfe hervortreten. Bei ihren Worten: *Wer von Euch Schwestern schweifte nach Osten?* wendet sich Brünnhilde mit angstvoll fragender Gebärde nach allen Seiten hin. Im Vortrage der durch die Prägnanz des Rhythmus so charakteristischen Melodie



durfte trotz der grossen Raschheit des Tempos keine sich überstürzende Hast fühlbar werden. Mit besonderer Bedeutsamkeit, doch ohne wesentliches Langsamerwerden ist das erste Auftreten des den Befreier Siegfrieds verkündenden Themas
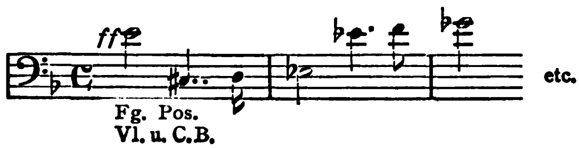


wiederzugeben. Alle Gluth und eine überströmende Wärme der Empfindung muss aber in dem entzückten und entzückenden Ausrufe Sieglindens
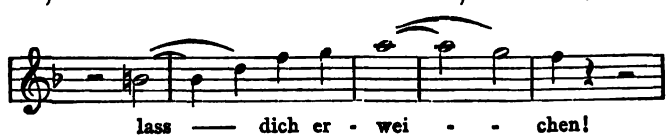


zum Durchbruche kommen.*) Als prinzipiell wichtig ist hier noch die vom Meister gegebene Vorschrift zu verzeichnen, dass der Sänger selbst bei solchen Stellen, bei denen das Schwergewicht auf dem Ausdrucke einer lyrischen Ekstase ruht, nicht nach schlechter Operngepflogenheit ins Publikum hineinsinge, sondern diesem auch da immer nur mit dem Profile zugewendet sein solle. Nachdem Sieglinde in eiligster Hast hinweggestürzt ist, und Wotans erster Schrecken kündender Ruf an unser Ohr dringt, erreicht die Aufregung des Momentes ihren höchsten Grad und mit banger Furcht sehen wir den kommenden Ereignissen entgegen.

Zweite Scene.

Mit denkbar grösster Energie ward das in kolossaler Grösse daherstürmende, Tod und Vernichtung kündende Thema
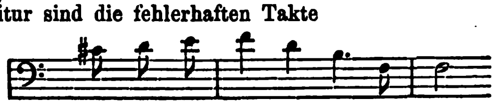


gespielt, welches das Auftreten Wotans begleitet. Nach seinen, in furchtbar drohendem Tone gethanen Fragen: *Wo ist Brünnhild', wo die Verbrecherin? Wagt ihr, Böse, vor mir sie zu bergen?* bleibt er in wuchtiger Haltung mit etwas zurückgebeugtem Oberkörper stehen. Wotans Reden**) mussten stäts mit einer wie unhemmbaren dämonischen Gewalt hervordringen. Zum Vortrage der um Schonung der Schwester flehenden Bitten der acht Walküren ist zu bemerken, dass im vorletzten Takte ein mässiges *Ritardando* gemacht ward, und dass hier die zweite, zuletzt zur Oberstimme werdende, Stimme Gerhildens
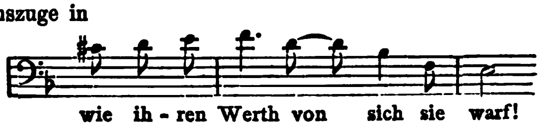


---

*) Bekanntlich bot diese über Alles herrliche, jedes Grauen wie mit todesüberwindender Macht verscheuchende Melodie dem Tondichter am Schlusse der „Götterdämmerung" die Grundlage zu dem gleichsam die Gewalt des Schicksals brechenden Erlösungsgesange.

**) In der Partitur sind die fehlerhaften Takte
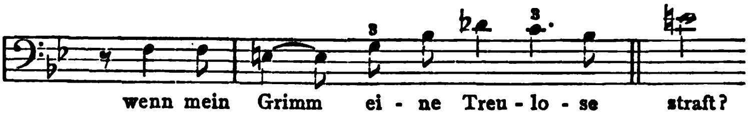


anch dem Klavierauszuge in
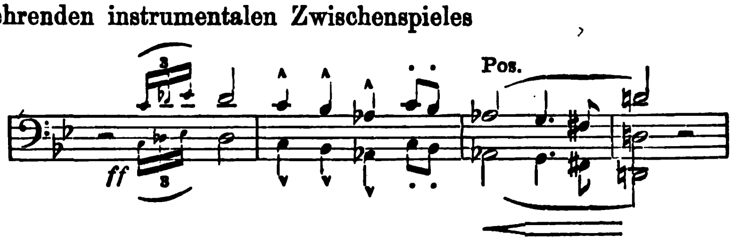


zu korrigiren.
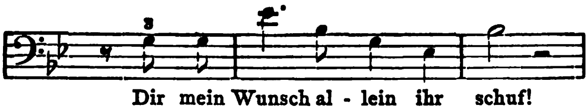
besonders hervortreten musste.*) Nach dem vorangehenden geringen Zurückhalten des Zeitmaasses war der Schluss der Phrase



wieder in raschem Tempo zu singen. Zur richtigen Ausführung des öfters wiederkehrenden instrumentalen Zwischenspieles



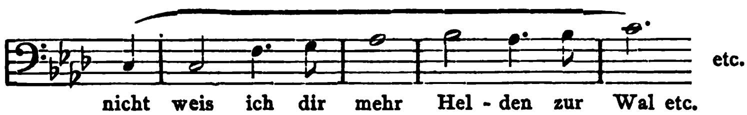
gab Wagner die charakteristische Weisung: *„Immer wüthend, nicht pathetisch!“* Diese wenigen Worte lassen auch keinen Zweifel darüber, welche Art des Vortrags einzig der Rede Wotans entspricht, in der ein Vernichtung drohendes und wie mit Naturgewalt hervorbrechendes dämonisches Element sich mit einer Hoheit und Grösse verbindet, die ihr gleichzeitig den Stempel des Erhabenen aufdrückt. Bei dem Takte
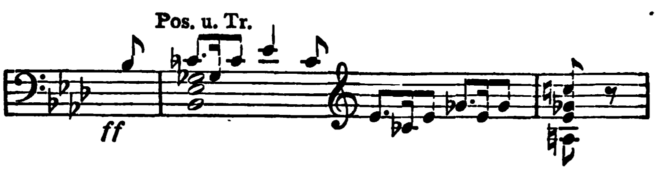


äusserte der Meister, wie hier (einzig durch den intensiveren Empfindungsausdruck) das Tempo von selbst etwas mässiger werde. Für den Absatz *Nicht straf' ich dich erst! deine Strafe schufst du dir selbst* etc. forderte er bei genauer Beachtung aller Detailakzente dennoch eine unentwegt vorwärts drängende Wiedergabe. *„Immer im Zorn“* lautete da einmal sein anfeuernder Zuruf. In äusserster Schnelligkeit setzte das Tempo des Fmoll-Satzes ein, bei dessen Beginn Brünnhilde mit den Schreckensrufen *Du verstössest mich? Versteh' ich den Sinn?* auf die Knie niederstürzen musste. Um keine Schwerfälligkeit auf-

*) Ich kann es mir hier nicht versagen auf die absolute Neuheit des Styles hinzuweisen, in welchem überhaupt die Gesänge der Walküren gehalten sind. Indem der Komponist in gleicher Weise das dramatische Prinzip der grössten Freiheit in den Kundgebungen jeder einzelnen Persönlichkeit, wie das auf Einheit der Gesammtstimmung dringende musikalische Prinzip zu seinem Rechte kommen lässt, erreicht er es, dass in seinen Gebilden jede Spur eines blos schematischen Formalismus vertilgt erscheint und dennoch das Ganze nicht etwa in blinder Regellosigkeit durch einander stürmt. Jene musikalische Ensemble-Wirkung der Vereinigung der vollen Fülle des Chorklanges mit dem individuell charakteristischen Hervortreten jeder einzelnen Stimme, welche die frühere „Oper“ meist nur dann zu erzielen vermochte, wenn die Handlung selbst zum Stillstand kam, wird hier bei ihrem ununterbrochenen Fortgang hervorgebracht. Es ist möglich, dass in den Eumeniden des Äschylos die grausen Gesänge der den Muttermörder Orestes verfolgenden Rachegöttinen einen stylistisch verwandten Eindruck ausgeübt haben.

kommen zu lassen, ist dieser Satz fortwährend *alla breve* zu dirigiren. Als höchst bedeutsam ist das bei der Melodie der Todesverkündigung
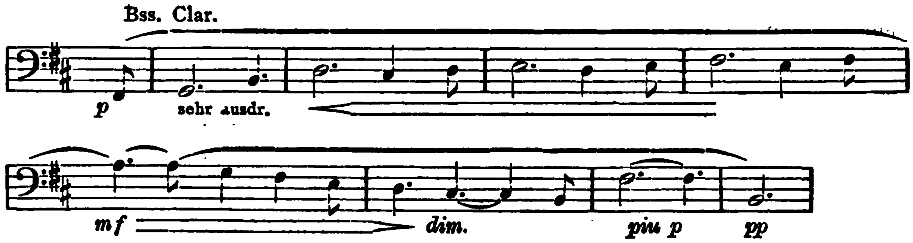


rasch hingeworfene Wort des Meisters: *„Ohne allen Schmerz“* zu verzeichnen. Diese an den Sänger gerichtete Warnung sich vor jeder Weichheit des Ausdruckes zu hüten, erhellt zugleich mit einem Schlage den, durch das gleichzeitige Zusammentreffen zweier entgegengesetzter Empfindungsweisen, so eigenthümlichen stylistischen Charakter dieser Stelle, in welcher mit dem zwar gemässigten, aber noch immer den Grundton bildenden Ausdrucke eines erbarmungslosen Zornes ein tief innerliches, geheimes Klagen sich verschwistert. Bei Wotan's Worten *ausgestossen aus der Ewigen Stamm* beugt sich Brünnhilde mit jammernder Gebärde zurück. Grosse Sorgfalt verwendete der Meister darauf, dass seine in der Partitur verzeichneten, das Spiel der Walküren betreffenden Vorschriften auf das Genaueste ausgeführt würden, Ihre aufgeregte Theilnahme an dem der Schwester bevorstehenden Geschicke musste sich stäts durch ausdrucksvolle Gebärden äussern. Während ihrer heftigen Wehrufe sind die Walküren von der Felswarte heruntergeeilt, und umgeben bei ihrer an Wotan gerichteten inbrünstigen Fürbitte in ängstlichen Gruppen die Schwester. Bei Wotans hart abweisender Entgegnung wendet sich Brünnhilde wie Hülfe suchend an die Genossinnen, welche nach dessen von schneidendem Hohne erfüllten Worten *aller Spottenden Ziel und Spiel!* erschreckt zusammenfahren und, nachdem Brünnhilde mit einem Schrei nach vorwärts zu Boden gesunken ist, mit Entsetzen von ihr zurückweichen. Es ist von Wichtigkeit, dass diese Bewegung genau mit dem wie niederschmetternd wirkenden Takte



zusammentrifft. Nach Wotan's herrisch drohendem Rufe *hurtig jagt mir von hinnen,*) sonst erharrt Jammer euch hier!* fahren die Walküren unter wildem Geschrei auseinander und stürzen in hastiger Flucht in den Tann. Erst nach mehrfach wiederholten Versuchen gelang es den Darstellerinnen diese Aktion mit jener vom Meister geforderten wilden Vehemenz auszuführen, wie sie auch einzig dem wie tobend dahinstürmenden Tonstrome des Orchesters entspricht. Den Eindruck einer unsagbar elegisch-tragischen Wehmuth übte das Ertönen der Melodie
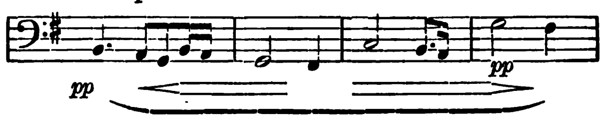
---

*) Im Clavierauszuge muss es in der Singstimme Z. 3 Tkt. 1 c statt cis heissen.
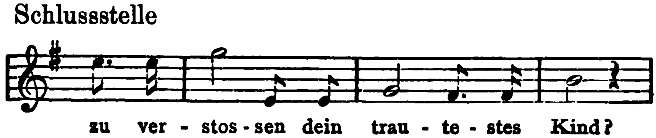


aus, welche die bang-erwartungsvolle Stimmung des Momentes zu so ergreifendem Ausdruck bringt. In ihrem Vortrage musste die grösste Tiefe der Empfindung mit einer, ich möchte sagen, plastischen Ruhe sich verbinden, was einzig dadurch erzielt wird, wenn bei dem An- und Abschwellen der Tonstärke die Einwirkung irgend welcher sie beabsichtigenden Willkür gar nicht fühlbar wird. Bei der Wiederholung derselben Melodie in der Dur-Tonart steigert sich dann ihre Wirkung zu einer das Herz wie zerschmelzenden Rührung.

Dritte Scene.
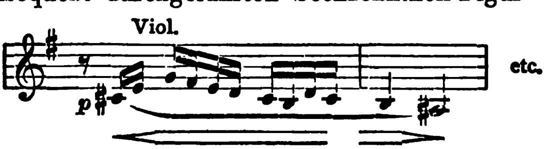
Nach langem, feierlichem Schweigen beginnt Brünnhilde ihr Haupt mit zagender Schüchternheit ein wenig zu erheben. Die diesen Vorgang begleitende, so ausdrucksvoll sprechende Phrase der Bassclarinette



war mit einem geringen, wie zögernden Zurückhalten zu spielen. Im Verlaufe ihrer von so ergreifender Innigkeit und kindlicher Ergebung erfüllten Rede hat sich Brünnhilde allmählich bis zur knieenden Stellung erhoben, so dass sie die Schlussstelle
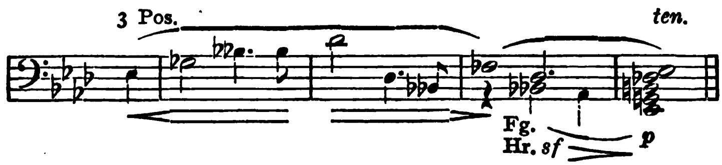


mit der ausdrucksvoll wirkenden Bewegung des Zurückbeugens des Oberkörpers zu begleiten vermag, was auch einzig dem pathetisch gehobenen Charakter der Betonung entspricht. Bei den Worten *als Fricka den eigenen Sinn dir entfremdet*, ist Brünnhilde ganz aufgestanden. Wotans Frage *Du wusstest es so, und wagtest dennoch den Schutz?* musste mit etwas plötzlich hervorbrechendem, aber doch nicht zu leidenschaftlichem Tone gesprochen werden. Für die Ausführung der konsequent durchgeführten Sechzehntheil-Figur
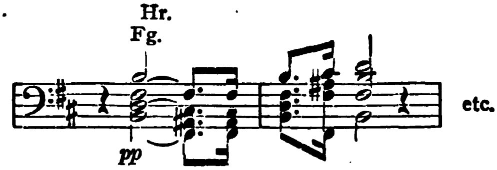


gab der Meister die Weisung, dass sie bei allem in sie zu legenden Ausdruck nicht schleppend wiederzugeben sei, und für den Vortrag, der mit ihr verschlungenen und wie duettartig alternirenden Phrase*)



verlangte er, dass die Sextolen stäts ohne Markirung, die punktirten Noten hingegen mit ein wenig hervortretender Akzentuirung gespielt würden. Das Tempo ist im Ganzen eher etwas zurückhaltend zu nehmen, als zu treiben, was besonders bei der Stelle *Die im Kampfe Wotan den Rücken bewacht, die sah nun Das nur, was du nicht sah'st,* wohl zu beachten ist. Während Brünnhilden's zu heissester Gluth der Empfindung sich steigernder Rede, in der sie erzählt, wie das tiefste Mitleiden sie gezwungen Siegmund gegen Wotans Befehl zu schützen, bleibt dieser ungerührt und steht immer mit abgewendetem Gesichte da. In Wotans Erwiderung *So thatest du* etc. herrschte im Anfange der Ton düsterer Strenge vor, erst wo der Gott von der von ihm selbst erlebten furchtbaren Geistesnoth spricht, steigert sich der Ausdruck zur Grösse erhabenster Leidenschaft. Das als Nachklang dieses erschütternden Momentes wie mahnend ertönende Fluchthema
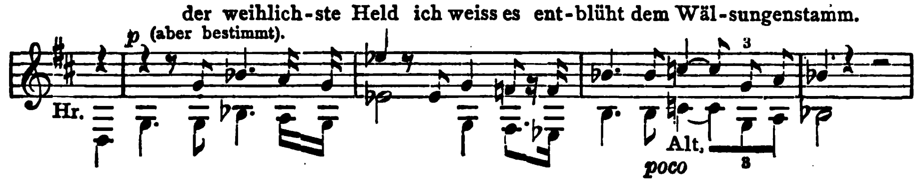


war mit Bedeutung und dabei gut gehalten auszuführen. Im äussersten Pianissimo und dabei dem freien Vortrage des Sängers sich anschmiegend ist die akkordische Begleitung der die tiefste Rührung erweckenden Stelle *So labte süss dich selige Lust* etc. zu spielen. Für die mit vertrauter Heimlichkeit wie geflüsterten Worte Brünnhildens *Du zeugtest ein edles Geschlecht, kein Zager kann je ihm entschlagen:* verlangte der Meister einen geheimnissvollen Ausdruck, und mit besonderer Deutlichkeit musste das dabei anklingende Wälsungen-Motiv
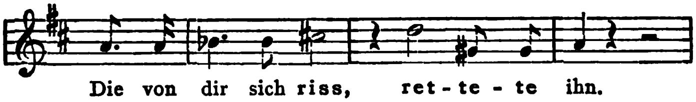


hervortreten, was dadurch erzielt wird, wenn sich mit leiser, wie gedämpfter Tongebung die grösste Schärfe der rhythmischen Phrasirung verbindet. In

*) Der Ausführbarkeit halber erscheint diese Figur im Cl.-Ausz. etwas verändert.
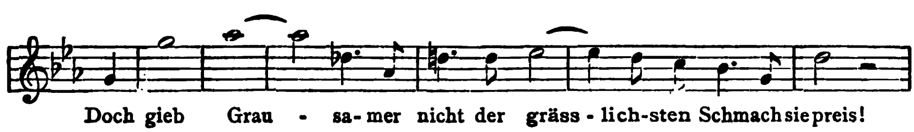
ähnlicher Weise, nur etwas stärker, ist auch (in Gesang und Begleitung) das Siegfriedthema
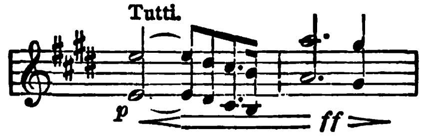


vorzutragen, bei welchem Brünnhilde nahe an Wotan heranzutreten hat. Dessen schroffe Entgegnung *Schweig mir vom Wälsungenstamm!* etc. musste mit grosser Heftigkeit hervorbrechen. Grosses Gewicht legte Wagner darauf, dass durch charakteristische Betonung die Bedeutung der Worte Brünnhildens



zu eindrücklicher Wirkung gelange. Seine mit Heftigkeit hervorgestossenen Worte *Und dass ich ihm in Stücken schlug!* hatte Wotan mit einer energisch vorstürzenden Gebärde zu begleiten. Ausser sich vor Verzweiflung, ist Brünnhilde während Wotans Worten *Zu viel begehrst du, zu viel der Gunst!* auf die Kniee gesunken. Jammernd die Hände ringend schleppt sie sich auf dem Boden zu ihm hin und umfasst bei ihrem mit herzzerreissender Gewalt hervordringenden Flehen *Dies Eine nur musst du erhören!* etc. seine Kniee. Den Ausdruck einer wie alle Schranken sprengenden Kraft der Leidenschaft forderte der Meister für die Schlussworte
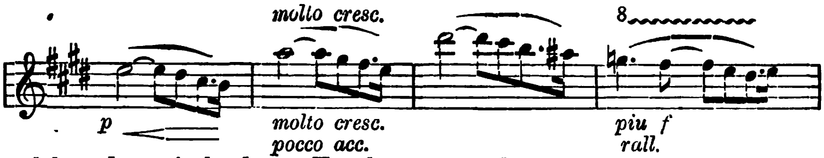


nach denen Brünnhilde mit Vehemenz nach rückwärts auf einen kleinen Hügel zustürzt. Eine ganz besonders grosse Sorgfalt verwendete aber Wagner auf den Vortrag des symphonischen Erlösungsgesanges in Edur während dessen Wotan die in begeisterter Rührung an seine Brust gesunkene Brünnhilde lange umfangen hält. *„Es müsse ein Kunststück sein“* äusserte er gleich am Anfang. Die ersten zwei Takte der Melodie
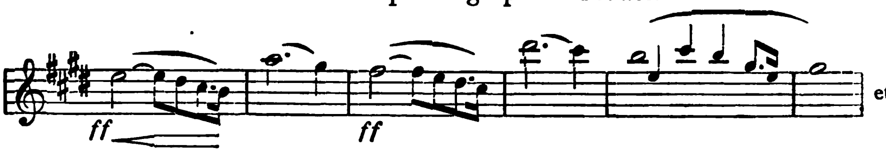


wurden sehr gehalten gespielt und das mit riesiger Gewalt sich steigernde *crescendo* brachte den Eindruck erhabener Grösse hervor. Als wesentlich ist die Forderung zu verzeichnen, dass der Wirbel der Pauke etwas hörbar hervortreten solle. Als ausdruckvollster Gesang ertönte die von den Holzbläsern

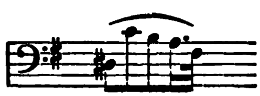
mit gluthvollster Wärme gespielte, periodisch erweiterte Fortführung des Hauptmotiv's
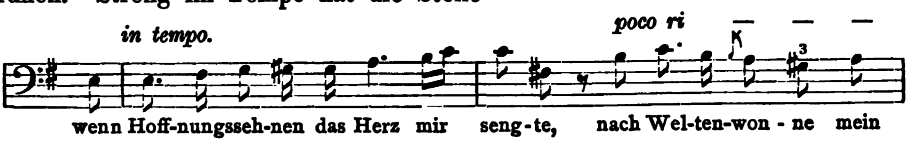


aus welcher das mit höchster Emphase gespielte *Fortissimo*
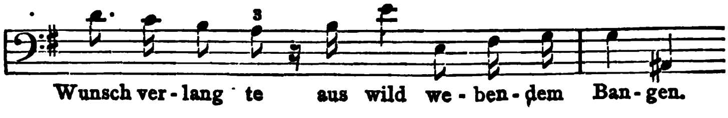


mit sieghafter Macht hervorwächst. Höchst bedeutungsvoll ist nun der vom Meister (beim 5. Takte, wo die Melodie in die Dominante h einmündet) gethane Ausspruch: „*Hier löst sich der Knoten des Tempo's,*" womit er sagen wollte, dass an dieser Stelle die metrisch-dynamische Spannung den höchsten Grad erreicht habe, und wie von da an der Ausdruck allmählich nachlassen und in's Geleise einer ruhigeren Empfindung sich herabsenken müsse. Diese Ruhe des Empfindens bildete auch den Grundton des Vortrags des so ergreifenden Abschiedsgesanges Wotans, der bei aller in einzelnen Momenten durchbrechenden leidenschaftlichen Innigkeit dennoch das Gepräge der elegischen Betrachtung nicht gänzlich verlieren darf. Wort und Ton müssen hier gleichmässig zu ihrem Rechte kommen. Ohne dass der lyrische Strom des Gefühles einen Moment unterbrochen würde, muss die tiefe gedankliche Bedeutung der Rede des Gottes eindrücklich zu unserem Geiste sprechen. Die Brücke zwischen diesen beiden Faktoren bildet aber die rhythmische Gliederung, welche gerade hier eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit darbietet und es eben bewirkt, dass in diesem Melos die denkbar grösste Zartheit und Weichheit mit dem Ausdrucke einer heroischen Erhabenheit sich verbindet. Die obligate Begleitungsfigur



ist anfangs mit gleichmässig fortfliessender Ruhe zu spielen und auch in den Momenten gesteigerter Leidenschaft der Melodie des Sängers stäts unterzuordnen. Streng im Tempo hat die Stelle



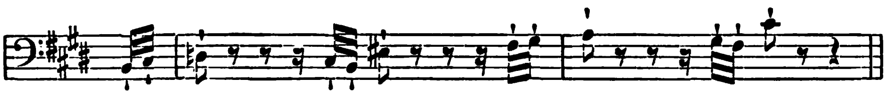


zu beginnen, von der zweiten Hälfte des zweiten Taktes an darf aber ein sich bis zum Ende der Phrase erstreckendes sehr gleichmässig vertheiltes und durch das Schwergewicht der Akzentuirung zu motivirendes *Ritardando* zur Anwendung kommen. Als für die Aktion wichtig führe ich die Bemerkung des Meisters an, dass man es sehen müsse, wie bei den Worten *Denn so kehrt der Gott sich dir ab, so küsst er die Gottheit von dir!* der Speer zum ersten Male der Hand Wotan's entfällt.

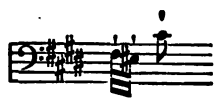
Die Besitzer des Clavierauszuges muss ich hier darauf aufmerksam machen, dass die folgenden, die scenische Aktion betreffenden Vorschriften in der Partitur an anderen Stellen verzeichnet sind. Demnach ist die Angabe *Langsam kehrt er sich ab; mit einem schmerzlichen Blicke wendet er sich nochmals um* auf S. 267, Z. 2, Tkt. 2, zu übertragen, wodurch dann Wotans auf Brünnhilde fallender Abschiedsblick mit dem zweimal ertönenden Motive
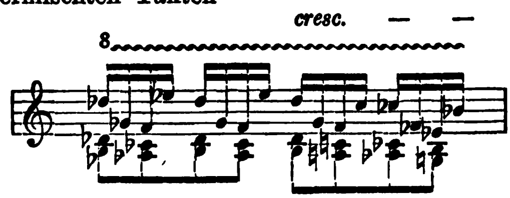


zusammentrifft. Bei den Takten



(die letzte Phrase lautet in der Partitur irrthümlicher Weise)



macht Wotan eine aufzuckende Bewegung und schreitet erst beim Ertönen des Vertragsmotivs mit langsamen und feierlichen Schritten der Mitte der Bühne zu. Bei dem den Feuerzauber mit so glühenden Farben illustrirenden Tonsatze mahnte der Meister: das mit der dynamischen Steigerung wie unwillkürlich etwas rascher gewordene Tempo nach den zwei mit chromatischen Sextakkorden untermischten Takten

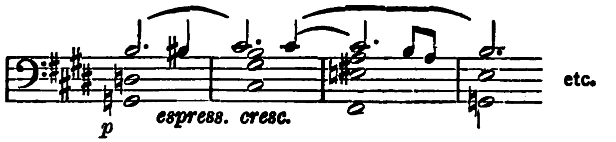


wieder in das ursprüngliche Geleise zurückzuleiten. Im Vortrage des hier in monumentaler Grösse vor uns hintretenden, den Befreier Siegfried verkündenden Themas
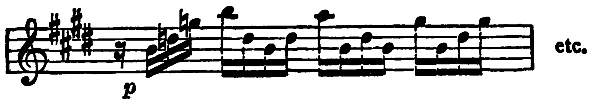


ist vornehmlich darauf zu achten, dass die kleinen Noten genau nach ihrem

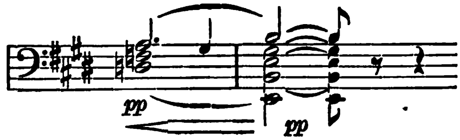
Werthe mit Schärfe und Prägnanz zu Gehör kommen. Bei dem melodischen Nachsatze dieses Themas



in welchem der Tondichter das Problem gelöst hat eine das Herz in Rührung wie auflösende Empfindung im Style der höchsten und ruhigsten Erhabenheit zum Ausdrucke zu bringen, hielt Wagner darauf, dass das Tempo nicht beschleunigt werde und bezeichnete diess als das Maass der Schnelligkeit, dass in der Sechzehntheilbegleitungsfigur der Harfen



jeder einzelne Ton deutlich vernehmbar werde. Nach der ihr zukommenden Bedeutung ist die als geisterhafte Mahnung wie aufschauernd aus der Tiefe emportauchende ewige Frage an das Schicksal



hervorzuheben, welche dem in seliger Verklärung verklingenden Edur-Dreiklange vorangeht.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal“.

5.

Poetische Parallelen als Nachtrag.

Schopenhauer, dessen Verbindung mit Wagner unser Gelehrter gar nicht billigt, und in Bezug auf den er wohlmeinend sagt: „Ich halte für meinen Theil den Parsifal Wagner's für mehr christlich und für weniger philosophisch; es zuckt doch mehr vom Charfreitag, wie vom Buddha darin; es wäre gut ihn für nichts weiter auszugeben als eben ein poetisch gehaltenes Festspiel“ — Schopenhauer erklärte den Unterschied zwischen dem Gelehrten und dem Genie bekanntlich mit den treffenden Worten: ein Gelehrter sei, wer viel gelernt habe,

ein Genie aber, von dem wir lernen können, was Keiner ihn lehren konnte. So danken wir denn dem Gelehrten, wann immer er von dem Vielen, was er gelernt hat, uns Laien mitzutheilen etwas sucht, aber vergessen wir niemals dabei, dass das Genie uns lehren kann, was kein Gelehrter vermag. Lassen wir daher nicht ab auf die Verkündigungen zu lauschen, welche aus der schöpferischen Kraft des Genies in verklärter Leibhaftigkeit vor uns treten, und fahren wir fort uns zu bemühen, sie mit immer grösserem Verständnisse in uns aufzunehmen. — So will ich denn auch hier, als „Nachtrag" gleichsam zu meiner Abhandlung über die „Kritik des Parsifal", den Blick unserer Leser noch einmal auf ein soeben betrachtetes Moment des Dramas, die Rede des Gurnemanz bei dem todten Schwane, zurücklenken, und sie bitten, denselben mit zwei anklingenden Momenten in der *rezitirt-dramatischen* und der *epischen* Dichtung zu vergleichen.

Shakespeare, der grösseste Meister des rezitirten Dramas, hat uns in seinem phantastischen Lustspiele „*Wie es Euch gefällt*" ein Musterstück hinterlassen, wie der Wortdichter sich seine Sprache zu finden vermag für ein im Ernste die tiefste Beziehung des Menschen zur Natur berührendes Thema, welches er doch mit den Mitteln seiner rednerischen Kunst allein nur eben streifen und andeutungsweise, als eine genreartig ausgeführte Episode persönlicher Charakteristik, zum poetischen Schmucke seines Werkes allegorisirend einflechten konnte. Die Sehnsucht der Menschheit aus dem Weltwirrsal von Wahn und Wehe, von Streit und Lüge, hinaus in die Urheimath des heiligen Friedens der Natur — eine Sehnsucht, welche im Grunde das innerste Verlangen des Individuums nach der befreienden Verschmelzung zur Einheit alles Lebenden ist — sie vermochte der rezitirende Dramatiker nur in der lieblich poetischen und geistreichen Form einer, zwar auf ernstem Hintergrunde entworfenen, doch aber einem angenehmen Spiele gleichkommenden schäferlichen Waldesidylle zu fassen. Den Ausdrück des Mitempfindens mit dem leidenden Mitgeschöpfe in dieser Natur aber musste er, als die *Erzählung* eines Dritten, einer Persönlichkeit zuertheilen, welche selbst unter den fürstlichen Waldschwärmern als ein edeler Narr, ein wunderlich philosophirender Melancholiker gilt: diess ist eben jener „melancholische Jaques", in dessen Munde auch das warme menschliche Gefühl mit der feinsinnigen Ironie des Zöglings weltlicher Bildung, dieser Erzeugerin aller Schäferspiele und Poetenkünste selbst, umkleidet und zur „Sittenpredigt" vergeistigt zu erscheinen pflegt, als welche dann die gebildeten Hörer „voller Sinn" dünkt zur erwünschten Anregung des eigenen Geistes, ohne die Tiefe des ursprünglichen Gefühles je wieder zu erreichen. So wird nun einerseits durch sorgsame dichterische *Schilderung* der Situation, und andererseits in der rhetorischen Form monologischer *Betrachtung*, bei welcher der Gegenstand des Mitleidens alsbald zur Allegorie für die Kritik der Aussenwelt wird, das bedeutende Problem mit einer so eigenthümlich sprachgewandten, ja, sprachbildnerischen geistigen Feinheit, Zartheit und Schönheit gelöst, wie sie eben nur der Meister der rednerischen Kunst, des rezitirten Dramas, zu gestalten im Stande war. Mit folgenden Worten erzählt der Edelmann das Schauspiel des Mitleidens ihres seltsamen Genossen mit dem verendenden Hirsche vor dem phantastischen Hofe des vertriebenen Herzogs in den Ardennen-als Erwiderung auf dessen einleitende Rede:

Herzog.

Kommt, soll'n wir gehen und uns Wildpret tödten?
Doch reut mich's, dass wir den gefleckten Narr'n,
Die Bürger sind in dieser öden Stadt,
Auf eignem Grund mit hak'gen Spitzen blutig
Die runden Hüften reissen.

Erster Edelmann.

Ja, mein Fürst,
Den melanchol'schen Jaques kränkt diess sehr,
Er schwört, dass ihr auf diesem Weg mehr Unrecht
Als euer Bruder übt, der euch verbannt.
Heut' schlüpften ich und Amiens hinter ihn,
Als er sich hingestreckt an einer Eiche,
Wovon die alte Wurzel in den Bach
Hineinragt, der da braust den Wald entlang.
Es kam dahin ein arm verschüchtert Wild,
Das von des Jägers Pfeil beschädigt war,
Um auszuschmachten; und gewiss, mein Fürst,
Das arme Thier stiess solche Seufzer aus,
Dass jedesmal sein ledern Kleid sich dehnte
Zum Bersten fast: und dicke runde Thränen
Längs der unschuldigen Nase liefen kläglich
Einander nach; und der behaarte Narr,
Genau bemerkt vom melanchol'schen Jaques,
Stand so am letzten Rand des schnellen Bach's,
Mit Thränen ihn vermehrend.

Herzog.

Nun, und Jaques?
Macht' er diess Schauspiel nicht zur Sittenpredigt?

Erster Edelmann.

O ja, in tausend Gleichnissen. Zuerst
Das Weinen in den unbedürft'gen Strom:
„Ach, armer Hirsch!" so sagt' er, „wie der Weltling
Machst Du Dein Testament, giebst dem den Zuschuss,
Der schon zu viel hat." — Dann, weil er allein
Und von den sammt'nen Freunden war verlassen:
„Recht!" sagt' er, „so vertheilt das Elend stets
Des Umgangs Flut." — Alsbald ein Rudel Hirsche,
Der Weide voll, sprang sorglos an ihm hin,
Und keiner stand zum Grusse. „Ja," rief Jaques,
„Streift hin, ihr fetten wohlgenährten Städter!
So ist die Sitte eben: warum schaut ihr
Nach dem bankrotten armen Schelme da?"
Auf diese Art durchbohrt er schmähungsvoll
Den Kern vom Lande, Stadt und Hof, ja selbst
Von diesem unsern Leben; schwört, dass wir
Nichts als Tyrannen, Räuber, Schlimm'res noch,
Weil wir die Thiere schrecken, ja sie tödten,
In ihrem eignen heimathlichen Sitz.

Herzog.

Und liesset ihr in der Betrachtung ihn?

Erster Edelmann.

Ja, gnäd'ger Herr, beweinend und besprechend
Das schluchzende Geschöpf.

Herzog.

Zeigt mir den Ort,
Ich lasse gern in diesen düstern Launen
Mich mit ihm ein: er ist dann voller Sinn.*)

*) Man hat uns auf eine andere Stelle bei Shakespeare aufmerksam gemacht, welche in wunderbar treffender Weise die Frage der *Vivisektion* berührt und daher hier wohl ebenfalls erwähnt zu werden verdient. Im „Cymbeline" I. 6. steht folgendes Gespräch zwischen der argsinnigen Königin und dem Arzte Cornelius zu lesen:

Hierzu halte man die Darstellung eines Dichters ***historischer Romane***, welcher die Beziehung des Menschen zur Natur, zum thierischen Mitgeschöpfe, seinem Berufe gemäss auch nur als historische Allegorie auffassen konnte. Er berührt zwar entschiedener den tiefsten Punkt dieser Beziehung, die Identität des Lebenden, aber er musste das ***tat tvam asi*** (Das bist Du) auf eine bestimmte geschichtliche Periode beziehen. Das getödtete Thier bedeutet hier für den Jäger ein Symbol der alten Zeit, von der er sich mit seiner That geschieden hat, gelöst aus dem innigen Verbande mit seiner Vergangenheit, mit der Geschichte seines Vaterlandes, mit dem, was ihm als Kinde der Zeitlichkeit recht eigentlich das Seine bedeuten musste. So erzählt uns Willibald Alexis, der vortreffliche deutsche Romandichter, in seiner Geschichte „*Die Hosen des Herrn von Bredow*“: Wusso, der letzte heidnische Ahnherr der märkischen Bredow's, als zu verzweifelter Selbstbestrafung für einen vereitelten Mordanschlag auf des christlichen Markgrafen Leben, verfolgt in wahnsinniger Jagd den ***letzten Elennhirsch*** der Wälder seiner Heimath, auf den der Fürst einen hohen Preis gesetzt, durch Schluchten, Erdstürze, Wildnisse, bis das Thier ihm steht: „nicht wie ein grimmer Feind, wie ein Opfer, das den Todesstreich erwartet.“

Den Jäger, der den Elch endlich stehen sieht nach langer, heisser Jagd, ergreift ein sonderbar Gefühl. Der Elch mit dem langen, weitausgreifenden Geweih, wie ein König des Waldes, mit den klugen, schönen Augen, wie ein Mensch, mit dem struppigen grauen Bart, wie ein Geist aus einer andern Welt. Dem rauhesten Jäger schlägt das Herz, der Finger zittert am Rohr. Er glaubt, der Elch spreche mit ihm, und sein Auge strafe ihn. Was musst du mich vernichten? Bin ich ja doch dem Untergang geweiht!

So sprachen des Hirsches Augen zu Wusso: — Musst du mich tödten, so tödtest du dich selbst. Leben kann ich nicht mehr, wo ich der einzige bin meiner Art, der nur umschleicht wie das Gespenst auf den Grabhügeln derer, die mit ihm lebendig waren; und ihnen gehörte der Wald, die Wiese, das blaue Wasser. Nun gehören sie anderen, die uns nicht dulden wollen, die den Wald, die Wiese,

---

Cornelius.

Weshalb verlangtet ihr die giftigen Mittel,
die, angewandt, langsamen Tod bereiten,
nicht schnell, doch sicher sind?

Königin.

Mich wundert, Doktor,
Dass Du mich also fragst: war ich nicht lange
schon Deine Schülerin? Lehrtest Du mich nicht
einmachen, destilliren, Weihrauch mischen,
dass unser grosser König selbst mich oft
um meine Früchte bat? So vorgeschritten
(hältst Du mich nicht für teuflisch) ist's ein Wunder,
wenn ich mein Wissen zu erweitern trachte
durch andere Proben: So will ich die Kräfte
der Kunst an solchen Kreaturen prüfen,
die nicht des Hängens werth (an Menschen nicht),
um ihre Wirkung zu erproben, wend' ich
dann Gegenmittel an, und so erforsch' ich
den mannigfachen Einfluss.

Cornelius.

Solche Uebung
muss, hohe Fürstin, euer Herz verhärten;
auch ist der Anblick dieser Wirkung schädlich
sowohl als ekelhaft.

Königin.

O sei ganz ruhig! —

das Wasser anders machen wollen, als der Herr es machte, der uns hineinsetzte. Bist du nicht ich? Ist dir's heimlich noch im Land, wo die Fremden deine Wälder roden, in denen du Schatten hattest und Lust, deine Götterbilder verbrennen, vor denen du betetest, und sie schützten dich; die Grabhügel deiner Väter durchwühlen: wo sie Thürme bauen in den Himmel, der frei war; wo sie Crucifixe aufrichten, dass du denken sollst mit Zittern und Grauen nur an Qual und Graus, und unter deinen alten Göttern ging der Pokal um in Freude und Lust? Ist's noch dein Land und dein Geschlecht, wo die fremde Zunge die Sprache verdrängt, so deine Väter sprachen, und du lalltest sie schon als Kind; magst du leben in Freudigkeit; wo sie auf dich und deine Brüder hinabschauen als Wesen schlechterer Art, nur aus Gnaden aufgenommen, und du warst frei wie der Vogel in der Luft, wie der Fisch im Wasser, wie wir im Walde? Ich bin der Letzte meines Geschlechtes, willst du's nicht sein, willst du dich fügen als ein Knecht in die fremde Knechtschaft, so hilf ihnen ausrotten und roden, hilf ihnen verläumden und schmähen die alten Freien, hilf ihnen den Boden der Väter umackern, ihre Gräber zerstören, ihre Heiligthümer verbrennen, und schleudere dein tödtlich Geschoss mir in die Brust, aber lass mich noch einmal blicken in den grünen Wald und den blauen Himmel, dann — dann tödte dich selbst.

Wieder mit zugedrückten Augen warf Wusso seinem Speer, er hoffte, dass wieder der heilige Mann mit dem zottigen Haar den Speer fassen werde. Aber die Luft sauste, es krachte, und nieder stürzt der stolze Zehender. Die Bäume rauschten wie vor Schrecken. Wusso mochte nicht ertragen den letzten Blick des Elchs, er sah sich selbst in den sterbenden Zügen. Zusammen stürzt auch er: nicht in seinem Blute, im hitzigen Fieber. Als er genas, wollte er nicht mehr in den Wald, auch nicht zu Hof und nicht ausreiten mit dem Fürsten. Sein Sinn war dieser Welt erstorben, und er pries den Herrn, dass es so war. Ein hären Gewand zog er um den nackten Leib und ging in das Kloster Lehnin zu den Cisterciensern."

Das *tat tvam asi* in seiner ganzen metaphysischen Tiefe und Reinheit vermag das Wort allein nicht auszudrücken; oder es wird aus der Dichtung ein Philosophiren, — und auch diesem versagt das letzte Wort, sodass es zur Dichtung zurückkehren muss, um sich doch wenigstens die Form der Allegorie zu gewinnen. Aus dieser Noth befreit allein die Musik; und der musikalische Dramatiker war es, welcher uns das Geheimniss des Mitleidens mit der Natur am Lebendigsten und Ergreifendsten in jener so einfachen Rede des Gurnemanz enthüllen konnte. Er konnte es kraft seiner Kunst. Das Wort dient hier ganz ohne jede Rhetorik unmittelbar zum Ausdruck einer schlichten dramatischen Situation. Parsifal hat den Schwan erschossen; Gurnemanz führt ihm die Verletzung des Mitgeschöpfes mit wenigen Worten eigenen starken, verletzten Mitgefühles tief erregt zu Gemüthe. Diese Rede, weit entfernt von einer rhetorischen Sittenpredigt, erweckt mit ihrer unmittelbar wirkenden Kraft der menschlichen Empfindung sofort das schmerzliche Mitgefühl auch in der Brust des Hörers; und das Band, welches die That, die Rügeworte und die Reuethränen umschlingend zusammenfasst, ist die Musik, die Sprache des Allgefühls, des Mitempfindens selbst.

Gurnemanz.
Unerhörtes Werk!
Du konntest morden? Hier im heiligen Walde,
dess' stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
grüssten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen, was sangen die Vöglein dir?
Was that dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
mit ihm zu kreisen über dem See,
den so er herrlich weih'te zum heilenden Bad:
dem stauntest du nicht, dich lockt' es nur
zu wild kindischem Bogengeschoss? —
Er war uns hold: was ist er nun dir?

Hier — schau' her! — hier traf'st du ihn.
da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel;
das Schneegefieder dunkel befleckt, —
gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
Wirst deiner Sündenthat du inne? —
(Parsifal hat ihm mit wachsender Ergriffenheit zugehört: jetzt zerbricht er seinen Bogen und schleudert die Pfeile von sich).
Sag', Knab'! Erkennst du deine grosse Schuld?
(Parsifal führt die Hand über die Augen.)
Wie konntest du sie begeh'n?

Parsifal.
Ich wusste sie nicht.

Dass diese einfache Situation zugleich von typischer Bedeutung ist für die Idee des Dramas, haben wir bereits erfahren; dass aber diese Idee eben jene tiefste des Mitleidens als der Erlösungsmacht sein konnte, ganz ruhend also auf der Erkenntniss von der Identität des Seienden und von der Schuld des Daseins in der Zersplitterung dieser Identität, — dass diess dem Dichter möglich ward in ein Drama zu fassen und für die Bühne lebendig zu gestalten, das verdankte er nur wiederum derselben wunderbaren Kraft der Musik. Nur das musikalische Drama ermöglicht den Mythos und in demselben die Deutung des Weltgeheimnisses aus der als Musik sich unmittelbar ausdrückenden, bis zur heiligen Liebe verklärten, Macht des Willens. In diesem durch die Musik ermöglichten Drama steht die *Schwanentödtung* schliesslich im bedeutsamsten Gegensatze zu dem *Liebesmahle* in der Gralsburg: sie Beide ergänzen sich zu dem sichtbaren dramatischen Ausdrucke der ethischen Idee. Der Tödter des Thieres nimmt Theil, nach der ersten Erweckung des Mitleidens in seinem Herzen, an dem frommen Mahle bei Brot und Wein, an „des Grales Gnade", und wird so zu dem Mitleiden mit dem leidenden Menschen, und kraft des Mitleidens endlich auch zu dem Wissen der Weltschuld und der Möglichkeit der Erlösung durch das Mitleiden, durch die That der Liebe, die wahrhaft gerechte That, angeleitet und bereitet. Denn Wahrheit spricht der Brahmane: *nur die gerechten Thaten folgen dem Menschen nach; alles andere ist nichtiges Spiel der Maja.* Die Religion des Mitleidens ist auch die Religion der guten Thaten, und in den Gralstempeln aller hochgeistigen Völker, von den Mysterien in Eleusis bis zu den blutlosen Tischen des religiösen Vegetarismus unserer Tage, wird an dem *Leben des Heiligen* gewirkt, wie es uns Christen geoffenbart ward in dem Tode auf dem Hügel von Golgatha nach dem letzten Liebesmahle des Heilandes der Welt.

Ueber *die Religion des Mitleidens*, deren Symbole das Kreuz und der Kelch sein müssen, wie Speer und Gral bei den Rittern von Monsalvat, werden wir mit unseren Lesern künftighin noch ernstlicher uns zu unterhalten haben, als wie es in einem noch so ausgedehnten *Beitrage zur Charakteristik der Zeit* uns gestattet war. Möge das hier Angedeutete vorerst genügen zur Ermöglichung einer besseren, als nur gelehrten „Kritik des Parsifal."

Hans von Wolzogen.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus E. T. A. Hoffmann's Werken gesammelt von M. Plüddemann.
(Vgl. Jahrgang 1879, Seite 276.)

Ist denn nicht vollkommene Einheit des Textes und der Musik nur denkbar, wenn Dichter und Komponist ein und dieselbe Person ist?

Ich glaube, dass dem begeisterten Dichter und Komponisten Ton und Wort in einem Moment zuströmt.

Dichter und Musiker sind die innigst verwandten Glieder einer Kirche, denn das Geheimniss des Worts und des Tons ist ein und dasselbe.

Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als nothwendiges Erzeugniss derselben entspringt.

Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause.

Die mehrsten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der todten Masse aneinander gereihter Scenen, ohne innern poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit, zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Komponist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinne recht gut sein, das heisst, ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Konzert, das auf dem Theater mit Kostüm und Dekorationen gegeben wird.

Wurden, beiläufig gesagt, nicht schon die antiken Tragödien musikalisch declamirt? und sprach sich nicht darin das Bedürfniss eines höheren Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus?

Ich glaube, kein guter Vers könnte in meinem Innern erwachen, ohne in Klang und Sang hervorzugehen.

Was die Worte betrifft, so sind sie dem Komponisten am liebsten, wenn sie kräftig und bündig die Leidenschaft, welche dargestellt werden soll, aussprechen; es bedarf keines besonderen *Schmuckes*, und ganz vorzüglich keiner *Bilder*.

Das ist ja eben das wunderbare Geheimniss der Tonkunst, dass sie grade da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!

Eben daher wirst du auch finden, dass oft die poetischsten Komponisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmässige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beispiel führe ich Dir Mozarts Zauberflöte an.

Ihrem inneren, eigenthümlichen Wesen nach ist die harmonische Musik religiöser Cultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden. Immer reicher und mächtiger in's Leben tretend, schüttete sie ihre unerschöpflichen Schätze aus über den Menschen, und auch das Profane durfte sich dann, wie mit kindischer Lust, in dem Glanz putzen, mit dem sie nun das Leben selbst in all' seinen kleinen und kleinlichen irdischen Beziehungen durchstrahlte. Aber selbst das Profane erschien in diesem Schmuck, wie sich sehnend nach dem göttlichen, höheren Reich und strebend, einzutreten in seine Erscheinungen. — Eben dieses ihres eigenthümlichen Wesens halber konnte die harmonische Musik nicht das Eigenthum der antiken Welt sein, wo alles auf sinnliche Verleiblichung ausging, sondern musste dem modernen Zeitalter angehören. —

Die beiden einander entgegengesetzten Pole des Heidenthums und des Christenthums sind in der Kunst die Plastik und die Musik.

Aber selbst der erste Keim der heutigen Musik, in dem das heilige, nur der christlichen Welt auflösbare Geheimniss verschlossen, konnte schon der antiken Welt nur nach seiner eigenthümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Cultus dienen. Denn nichts anders als dieser waren ja selbst in der frühesten Zeit ihre Dramen, welche Fest-Darstellungen der Leiden und Freuden eines Gottes enthielten

---

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretung. — Herr Hauptmann à la suite Zernin hat die Vertretung des Bayreuther Patronatvereines in *Darmstadt* gütigst übernommen.

Die Fonds für die Beschaffung von Freiplätzen bei den Festspielaufführungen 1882 sind vor Kurzem gegründet worden und zählt gegenwärtig an freiwilligen Beiträgen in Summa ℳ 480. Fernere Beisteuern dazu sind recht erwünscht im Interesse der minder bemittelten Musiker und Kunstfreunde, welchen hierdurch der Genuss des Festspieles verschafft werden kann. Auch werden unsere Vertreter gebeten, uns gelegentlich würdige Aspiranten auf die Vergünstigung namhaft machen zu wollen. —

Verzeichniss der Proben und Aufführungen 1882:

Proben.

Juli 2. Sonntag:

11 Uhr Vorm. und 5 Uhr Nachm.: Allgemeine Ueberhörung der Gesangspartien und Chöre a. d. Theater (am Klavier);

9 Uhr Vorm. und 2 Uhr Nachm.: Getheilte Korrekturproben für Orchester (Theater).

Juli 3. Montag:

11 Uhr Vorm.: Gesangsprobe der Partien (Wahnfried);

9 Uhr Vorm. und 2 Uhr Nachm.: Korrektur (volles Orchester).

Juli 4. Dienstag:
11 Uhr Vorm.: Scenenprobe a. d. Th. mit Klavier;
5 Uhr Nachm.: Orchesterprobe mit Sängern (Sitzend).
Juli 5. Mittwoch: Ebenso.
Juli 6. Donnerstag:
11 Uhr Vorm.: Nachproben für Sänger, Chor und Orchester (getrennt);
5 Uhr Nachm.: Gesammtscenenprobe mit Orchester.
Juli 7. Freitag:
5 Uhr Nachm.: Ebenso.
Juli 8. Samstag:
5 Uhr Nachm.: Generalprobe 1. Akt in Kostüm.
Juli 9. Sonntag bis 15. Samstag:
In gleicher Weise Proben vom II. Aufzug.
Juli 16. Sonntag bis 22. Samstag:
In gleicher Weise Proben vom III. Aufzug.
Juli 23. Sonntag:
11 Uhr Vorm.: I. Aufzug } vollständig.
5 Uhr Nachm.: II. „ }
Juli 24. Montag: Hauptprobe.
4 Uhr Nachm.: I. Aufzug;
6 „ „ II. „
8 „ „ III. „

Aufführungen für die Patrone.

Juli 26. Mittwoch: Erste.
Juli 28. Freitag: Zweite.

Oeffentliche Aufführungen.

Sonntag:	**Dienstag:**	**Freitag:**
30. Juli	1. August	4. August
6. August	8. „	11. „
13. „	15. „	18. „
20. „	22. „	25. „
27. „	29. „	

Der Preis eines Platzes zu den Aufführungen für Nichtmitglieder ist auf ℳ 30 festgesetzt worden. Bestellungen auf Plätze, sowie auf Wohnung in Bayreuth, sind an die Adresse des Vereinsvorstandes (Fr. Feustel) zu richten. Es wird von Seiten der Eisenbahn-Direktion die Einrichtung getroffen werden, dass die Festspielgäste, welche nur einer Aufführung beiwohnen wollen, noch nach dem Schlusse derselben Bayreuth wieder verlassen und Anschluss an die Nachtzüge nach Nord und Süd, sowie direkt nach Nürnberg, finden können.

Musste das Septemberstück in Folge äusserer Umstände etwas verspätet erscheinen, so wird dafür das Oktoberstück in doppelter Stärke gegen Ende des Monats ausgegeben werden.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Oktober. November. Doppelstück. Erste Hälfte. 1881.

Eine Störung in der Druckerei verursachte die Verspätung des vorliegenden Stückes, dessen zweite Hälfte etwa in 14 Tagen nachfolgen wird.

Zum ersten Lustrum.

Ein offener Brief an den Herausgeber der Bayreuther Blätter

von Heinrich von Stein.

Mochte zum Beginne des fünften, und durch die Aufführungen des Parsifal wichtigsten Jahres des Patronatvereins eine erneute Behandlung der Frage nach Wirkung und Bedeutung auch der „Bayreuther Blätter“ schon an sich nahe liegen, so hatten wir es gerade jetzt zu erfahren, dass selbst wohl Zweifel eng Befreundeter in dieser Richtung rege geworden sind. Es drängt mich nun Ihnen kurz auszusprechen, wie sich mir diese Zweifel darstellten, und wie ich denselben zu begegnen versuchte.

Nicht um auf den Parsifal vorzubereiten, nicht um seinen Erfolg zu erweitern — nicht um ein uns stäts fremd bleibendes Draussen anzuziehen, eigentlich aber auch nicht, um den wirklichen „Bayreuthern“ wesentliche, neue Belehrungen zukommen zu lassen — zu keinem dieser Zwecke scheinen die Bayreuther Blätter ausdrücklich und ersichtlich bestimmt zu sein.

Dass sie bestehen, ein äusseres Zeichen der umfangreichen, wohlerwogenen Ansprüche, welche die Bayreuther Aufführungen an ihr Publikum erheben wollen, hat wohl Manche aufmerksam gemacht. Ihr Bestehen bekundete laut

eine Abwendung von der breiten Heerstrasse der Presse und des litterarischen Treibens, und drückte demnach deutlich aus, was an seinem Theile auch das Festhaus ausspricht: eine absichtsvolle Isolirung des Kunstwerks von Bayreuth, und seines Meisters. Ihre grösste Wirkung nach aussen hin müssen wir bereits hierin erblicken. Denn die Achtsamkeit auch der trägsten Schichten des deutschen Publikums wandte sich einer so ausgeprägten Thatsache zu; man gewöhnte sich die immer zahlreicheren Aufführungen der Nibelungen auf Bayreuth als ihren Ausgangspunkt zu beziehen, wusste, dass es bestand und man damit rechnen müsse, sei es auch nur, um sich neuen von da ausgehenden „Unbegreiflichkeiten“ zu fügen.

Die in diesem Sinne entstandene, scheue Achtung, auch vor den Blättern, und jedenfalls vor Bayreuth, mag die Hoffnung unterstützen, ein nicht gänzlich ahnungsloses Publikum selbst für die bezahlten Aufführungen des Parsifal anlangen zu sehen; dass man jedoch dieselbe nicht für eine ernstlich erweckte Theilnahme an dem Bayreuther Gedanken halten dürfe, das ist hiermit in seiner schärfsten Konsequenz bereits angedeutet, indem von den bezahlten Aufführungen des Parsifal zu reden war.

Wollen wir nun eine eigentlich erziehende Wirkung ebenfalls als bereits auf ein weiteres Publikum ausgeübt voraussetzen, so haben wir eine solche Voraussetzung stäts auf die Aufführungen der Wagner'schen Werke selbst zu begründen, auf deren pietätsvolle Pflege in München, etwa auch auf Ereignisse, wie die Mai-Aufführungen in Berlin: nicht dagegen auf die Blätter. Es sind diese vor Aller Augen liegenden Erfahrungen, welche uns keinen Augenblick vergessen lassen, dass zum Kunstwerk nur das Kunstwerk selbst erziehe.

Was aber vollends die Erziehung durch das Kunstwerk betrifft — wie wollten wir so weitgehende, unbedingte und wirklich universelle Hoffnungen an die Darstellung des musikalischen Dramas anknüpfen, wenn wir uns auf eine litterarisch zu erweckende Betheiligung verliessen, und nicht vielmehr unser Vertrauen auf tiefste elementare Zusammengehörigkeiten unserer Kunst und menschlichen Wesens überhaupt gerichtet stünde. Athem und Gebährde vermochten wir uns als unmittelbar von der Musik beeinflusst vorzustellen; besannen wir uns nun, wie bereits Manche in einer verständnissvollen Ausbildung der musikalischen Anlagen, insonderheit des Gesanges, das ideale Moment der Jugenderziehung erblickten, so durften wir gerade hierin den Grund der Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung der Menscheit durch die Musik erkennen. Verstehen wir aber diesen letzteren Ausdruck recht, dann müssen wir freilich immer wieder fragen, wie es möglich sei, einer Verwirklichung so ausschweifender Hoffnungen anders als nur im kühnsten Dichtertraume zu gedenken. Die Kunst des Gemüthes soll uns der Leitstern sein, welchem nachfolgend wir unser Leben daransetzen, auch die Dinge dieser Welt zu einer dem Gemüthe harmonischen Form zu gestalten; die Begebenheiten der Tragödie sollen uns die ewige Bedeutung des Lebens zu stäter

religiöser Ueberzeugung im Bilde vorführen; und in einer Annäherung an die Symbole des Kunstwerks sollen selbst die Vorgänge des Alltags Weihe und Würde erhalten. — — Wie lange noch wird einzig das Kunstwerk selbst in erhabener Vereinsamung zu bezeugen haben, dass dergleichen doch wahrlich erstrebt ward?

Denn um von einer Wirklichkeit zu diesen Gedanken reden zu können, müssen wir offenbar den Eintritt elementarer und universeller Erreignisse abwarten, deren Andeutung sogar von vorneherein gewagt erscheint. Zwar diess Eine wissen wir, dass die Anlage zu seiner Musik im Deutschen sehr tief verborgen liegt, und wie sie desshalb oft zu schlummern scheint, gerade auch desshalb die ganze Macht eines Urgrundes seiner Natur besitzt: sein tiefster Instinkt ist ein musikalischer, ein gewaltig sehnender Zug seines Gemüthes. Wollte sich nun dieser germanische Instinkt einmal wieder mächtiger und siegreicher regen als jetzt, dann wäre es Zeit, eine taghelle Wirksamkeit von unseren heute so träumerisch vereinzelten Gedanken zu fordern. Dann begännen unsere Götter und Helden wieder Gestalt zu gewinnen in unserem Volke, wie sie in der Seele unseres Meisters, nach langer Versenkung in die so tief verschütteten Quellengänge unserer Vergangenheit, künstlerische Gestalt gewonnen haben; und wie sie in seiner Seele eine Welt der Töne mit sich führten, so müsste uns ein gewaltiger Aufschrei des deutschen Herzens die neue Welt erschaffen. Wie aber die Musik als christliche Kunst in des Meisters letztem Werke die Tragik der Endlichkeit zur Wonne des Erlösungsgedankens verklärt, so mag man ein solches Aufwachen sich noch am ehesten als eine grosse religiöse Erweckung vorzustellen versucht sein. Nur entsagen wir in jedem Falle der Täuschung, dass, ehe nicht solche Ereignisse aus dem dunklen Schoosse des Volkesgeschickes hervorgebrochen sind, unsere Worte w i r k e n könnten.

Diese unsere kleine Zeitschrift hat nicht einmal das Verdienst, dergleichen Andeutungen und Folgerungen zuerst ausgesprochen zu haben; vielmehr hat sie dem nachdenkenden und Wort für Wort aufmerkenden Leser des „Beethoven“ bis heute nichts im tiefsten Grunde Neues bringen sollen. Ebensowenig glaube ich mich nun aber in der Annahme zu irren, dass gerade ein solcher Leser auch die Blätter gerne und oft zu innigster Erbauung wird gelesen haben; er wird in ihnen manche Aufklärung, manche Erweiterung und Bestätigung bereits angeregter Vorstellungen gefunden haben: ihm haben wir demnach in der That etwas zu sagen gehabt, indessen der Fremdere zweifelnd am Eingange stehen blieb und nicht begriff, warum hier gesprochen werde, und wovon die Rede sei.

Wir müssen, glaube ich, darauf verzichten, diesen Fremderen gewinnen zu wollen, müssen gänzlich darauf verzichten, da Leben erwecken zu wollen, wo nicht die Werke des Meisters jenes Feuer entzündet haben, dessen herzliche Gluth nicht mehr verlöschen kann. Unser Publikum besteht aus einem kleinen, enge befreundeten Kreise, welchem es um genaueste, innige Verständigung

eben über jene bereits zur Genüge angedeuteten Folgerungen ankommt: in diesem Kreise haben wir daher, indem wir zugleich beständig an der Besprechung des Kunstwerkes selber als unseres lebendigen Mittelpunktes festhalten, doch auch den ganzen Umfang und die ganze Tiefe der Möglichkeiten zu erwägen, welche sich an eine solche Schöpfung anknüpfen. Ein Missverständniss unserer Aufgabe haben wir innerhalb desselben schon aus dem Grunde nicht mehr zu befürchten, weil, wie angedeutet, auch deren theoretischer Umfang bereits diesseits der Blätter festgestellt ist; vielmehr dürfen wir den eigenen Erwägungen dieser Freunde zu begegnen hoffen, wenn wir die allgemeine Bedeutung des Kunstwerks, sowohl in Bezug auf die gegenwärtige Lage, als auch durch Beispiele der Vergangenheit erläutern.

Hier beschäftigen unsere Aufmerksamkeit in der Betrachtung des geschichtlichen Augenblickes nicht die künstlichen Zirkel der Politik, sondern jene tiefwogenden Kräfte, auf deren Oberfläche diese wie spielend sich bewegen; was wir in dieser Beziehung den Gesichtspunkten unseres Meisters, was wir der reichen Erfahrung und glänzenden Denkkraft eines jüngstgewonnenen, verehrungswürdigen Gliedes unseres Kreises verdanken, mag sich wohl zu der trivialen Abart der Racenfrage, wie sie heute den lauten Markt erregt, wie die Tiefe des Meeresgrundes zu der seichten, obwohl lärmenden Brandung verhalten. Eng verbunden hiermit erwogen wir, wie das Wesen unseres Volkes, so auch die Artung unserer Zeit, der Periode der Renaissance und der Revolutionen. Fiel nun alle Auskunft von dieser Seite düster, beinahe trostlos aus, so erstanden um so leuchtender die einzelnen Gestalten der Heiligen und Heroen, der Künstler und Weisen vor unseren Blicken, und wir ersahen in ihrem Bilde das Panier der Hoffnung. — Lassen Sie uns auf diesem Wege noch entschiedener und kühner fortschreiten, des Unverständnisses der Menge ebenso gewiss, als des tiefen Einverständnisses Weniger. Lassen Sie uns als einziges Ziel im Auge behalten, uns mit diesen Wenigen nach mehren Richtungen hin völlig verständigt zu haben, wenn wir im nächsten Jahre zum Parsifal zusammentreffen. Vielleicht regt es sich einstens in jenen Tiefen; wir aber haben uns inswischen eine Handhabe geschaffen, und halten das Steuerruder fest umfasst, welches die nach allen äusseren Maassen so äusserst schwach erscheinende Planke des deutschen Ideals auch über die ungestümsten Wogen lenken wird. Wir werden, behalten wir dieses Ziel im Auge, uns sagen dürfen, dass mit den Bayreuther Blättern zwar, wenn man will, nichts erreicht, aber dafür in Wahrheit etwas geschehen sei. —

Luther's Pessimismus und Optimismus.

(Zum 10. November.)

Luther erinnert in einer an den kranken Kurfürsten Friedrich von Sachsen gerichteten Trostschrift an des heiligen Augustinus Wort: „Wenn dem Menschen die Wahl zwischen dem Tod und der Wiederholung seines vergangenen Lebens geboten würde, so würde er bei der Grösse der Gefahren und Uebel, denen er mit Mühe entgangen war, den Tod vorziehen." Aehnlich appellirt Kant in seinem Aufsatz „über das Misslingen aller Versuche einer Theodicee" gegen die von ihm als Sophisterei eingeführte Behauptung, dass in den Schicksalen der Menschen ein Uebergewicht des Uebels über den angenehmen Genuss des Lebens nicht stattfinde, an den Ausspruch eines jeden Menschen von gesundem Verstande, der lange genug gelebt und über den Werth des Lebens nachgedacht hat, um hierüber ein Urtheil fällen zu können, wenn man ihn fragt, ob er wohl, wenn nicht auf dieselbe, sondern auf jede andere beliebige Bedingung in dieser Erdenwelt das Spiel des Lebens noch einmal durchzuspielen Lust hätte. In einer andern Abhandlung vom „muthmaasslichen Anfang der Menschengeschichte" sagt Kant: „man müsste sich nur schlecht auf die Schätzung des Lebenswerths verstehen, wenn man wünschen kann, dass es länger währen solle, als es wirklich währt, denn das wäre doch nur die Verlängerung eines mit lauter Mühseligkeit ringenden Spiels."

Dieselbe pessimistische Ader pulsirte aber in den Menschenkindern nicht nur von dem afrikanischen Kirchenvater an bis zu dem Königsberger Philosophen, sondern ihr ängstlicher Schlag beunruhigte schon die ältesten griechischen Denker, und Augustinus hatte nur in Einem Satz ihr Urtheil über den Werth des Lebens zusammengefasst. Kant hätte aber ganz besonders in einem wichtigen Augenblick Anlass gehabt, an das Zusammentreffen seiner Ansicht mit dem Alterthum der griechischen Weisheit zu erinnern. Wir meinen jene Anmerkung in seiner „Kritik der Urtheilskraft," wo er mit gerührter Verwunderung vor dem Christenthume stehen bleibt und darüber erstaunt, dass diese „*wundersame* Religion", welche, wie er selbst, das Vertrauen auf die Erreichbarkeit des höchsten moralischen Endzweckes als den „Glauben" in die Welt einführt, „in der grössten Einfalt ihres Vortrags die *Philosophie* mit weit bestimmteren und reineren Begriffen der Sittlichkeit bereichert hat, als diese bis dahin hatte liefern können." Ja, er fügt noch hinzu, dass die Philosophie, welche diese von der Religion einmal in Umlauf gesetzten Begriffe „frei gebilligt und angenommen hatte, von selbst auf dieselben hätte kommen sollen."

Den Augen Kant's und seiner dogmatischen Nachfolger war noch die geschichtliche Thatsache verborgen, dass die Arbeiten der griechischen Philosophen von Heraklit an bis zu den Stoikern im Christenthum eine Palingenesie erlebt, und dass diese Bahnbrecher wirklich *geleistet* haben, was der Kritiker

der Urtheilskraft ihnen nachträglich als eine unerfüllte Pflicht vorhält. Jetzt, da die Forschung dieses Räthsel gelöst hat, würde eine Erinnerung an Luther's Ansicht vom Werth des Lebens und der Welt unvollständig sein, wenn sie nicht sein Verhältniss zur alten Philosophie erklärte, und wir werden daher, indem wir seine Stellung zu der jetzt viel besprochenen Frage des Pessimismus und Optimismus erörtern, auch seine Berührung mit den griechischen Vorgängern in's Auge zu fassen haben.

Ueberblicken wir nun die zahlreichen Aussprüche Luther's über die Uebel dieser Welt, so entwickelt sich vor uns das überraschende Schauspiel, dass sich seine düstersten pessimistischen Bilder, indem er sie entwirft, unter seiner Hand in erhebende Gemälde verwandeln. Leiden, Anfechtungen, die Empörungen der ganzen Welt, die Nachstellungen der Grossen und Mächtigen, sammt den Nachreden der Nachbarn, trägt er, gleichsam zum Hausgebrauch, wie ein Bild für die Wand zusammen und verwendet sie zu seiner *Seelenwonne.*

Seine Gemälde des weit verbreiteten und im täglichen wie im gesammten Geschichtsleben den Vordergrund einnehmenden Leidens und Märtyrerthums sind mit einer wahren Liebe ausgearbeitet. Sie sind humoristisch-tragische Kunstwerke, *fröhliche Trauerspiele*, launige Darstellungen des Geisterspuks, wie dergleichen die holländischen Maler erfunden haben. So sagt er in einer seiner Tischreden von der *Gerste*: „sie muss viel leiden von den Leuten. Denn erstlich wird's in die Erde geworfen, dass sie verwest. Wenn sie nun gewachsen und reif geworden ist, schneidet und hauet man sie ab. Darnach drischt und quellt man sie ein, dörrt und kocht Bier oder Kofent daraus, das wird von Bauern gesoffen“ — und am Schluss zeigt er uns das Ende des Gerstensafts in jener muthwilligen Manier, welche die Kunstfreunde an den niederländischen Darstellungen von Bauernhochzeiten und Bauerngelagen ergötzt. — „Desgleichen *Märtyrer*, fährt er fort, ist der *Lein* oder Flachs auch. Wenn er reif ist, so räuft, röstet, dörret, bläuet, brecht, hechelt, spinnt, wirkt man ihn und macht Leinwand daraus zu Hemden und Kitteln u. s. w. Die werden zerrissen; darauf braucht man's zum Wischen, schmiert Pflaster darauf, die legt man auf die Wunden und Schwären. Item die Lumpen nimmt man daraus, legt sie in Stämpel auf die Papiermühl, zerstösst's klein; daraus macht man Papier zu Kartenspiel, zum Schreiben und Drucken. Das Papier wird zerrissen“ — worauf uns der Genremaler der kleinen Leiden, aus denen sich die stolze Geschichte zusammensetzt, lachenden Muthes beschreibt, bis zu welcher Niedrigkeit das Werk des Leins in seinem Untergang herabsinkt.

Die meisterhafte Sicherheit der Komposition beweist uns, dass Luther sich oft mit solchen Bildern des Nutzens und der Dienstleistung und des schliesslichen Endes solcher Märtyrer beschäftigt hat. Sein eignes Loos stand ihm vor Augen, wenn er sich von seinen Arbeiten einmal erhob, in der Stube auf und ab ging, und die Frage betrieb, wozu all diess Mühen und Studium endlich dienen sollte. Allein er wusste sehr wohl, dass solche Frage und die

ganze Kümmerniss um das Geschick des Gerstenkorns und Leingewächses auch nur eine *Anfechtung* war, und überwand die Stimme des Feindes und Versuchers im eignen Innern mit seinem gewohnten Spruch, dass Friede und Gemach „nur eitle Wünsche des Fleisches und Blutes" sind. Sah er einmal den Gegner in sich selbst, so ward er auch seiner Herr. Gerollt und durchgehechelt, beredet, angefochten und verfolgt werden, sagt er sich dann (so auch am Schluss jener trübseligen Geschichte vom Gerstenkorn und dessen Genossen) ist die rechte Anweisung zu jener *„goldnen Kunst"* der Ausdauer bis zum Sieg.

Wie die Bilder von den Martern und Anfechtungen des Weltlaufs nur seine persönlichen Kämpfe und Anfechtungen wiederspiegeln, so hört er auch in seinem Innern die Stimme des Feindes, der ihm das Unheil aller Folgen seiner *Lehre* von Sünde und Gesetz vorhält. „Der Feind (der Teufel), sagt er in einer seiner Tischreden, hat Goliaths Schwerdt, Spiess und alle seine Rüstung wider uns, das ist, er ist uns viel zu mächtig und stark. Auch hat er wider uns unsere *Handschrift*, das ist unser Gewissen, so wider uns zeugt, dass wir allzumal Gottes Gebot übertreten und keines niemals von Herzen gehalten haben. Darum ist er uns überlegen. Er kommt oft, wirft mir vor, es sei gross Aergerniss und viel Böses aus meiner Lehre entstanden. Da setzt er mir wahrlich zuweilen hart zu, macht mir angst und bange. Und wenn ich Ihm antworte, es sei auch viel Guts draus kommen, kann er mir's meisterlich verkehren. Er ist ein geschwinder, listiger Rhetor, der aus einem Splitter einen Balken und was Guts aus meiner Lehre kommen (das, Gott Lob, nur sehr viel ist) zu lauter Sünde macht. *Ich fühle ihn sehr wohl.* Er schläft viel näher bei mir, denn meine Käthe."

Zuweilen reichen gegen die Anfechtungen des Feindes Hausmittel aus und braucht er die Argumente des Widersachers nicht mit dem Evangelium der Gnade aufzulösen. „Wenn ich, sagt er in einer Tischrede, in Gedanken bin, so das weltlich oder Hausregiment belangen, so nehme ich einen Psalm oder Spruch Pauli vor und schlafe darüber ein. Aber die Gedanken, die vom Teufel kommen, kosten mich etwas mehr, da muss ich einen starken Possen reissen."

Abgesehen von den Anfechtungen, deren Heimath unsere eigne Brust ist, macht Luther auf eine grosse Reihe von *Gaben* aufmerksam, die dem Menschen ohne sein Zuthun zu Theil werden. Dass wir sind, dass wir wurden, ins Leben traten, ist nicht unsre That und uns ohne Verdienst zu eigen geworden. Unsre Gestalt, Kraft, Gesundheit, Lebhaftigkeit der Sinne, was Alles uns zu vorzüglichen Thaten geschickt macht, haben wir empfangen. Durchgehen wir unser vergangenes Leben, heisst es ferner in dieser Aufzählung der gnädigen Geschicke, so ergreift uns Staunen, dass wir Solches gedacht, gewollt, gethan, gesagt haben, was wir vorher nicht ahnden konnten. Wenn wir alle die Sorge, Angst und Vielthätigkeit, womit wir unser Leben traurig, mühsam und sorgenvoll machen, dazu angewandt hätten, um uns die dem

eigenen Genius entsprechende Richtung zu geben, wir würden nichts von dem erreicht haben, worüber wir uns, nachdem die That vollbracht ist, verwundern. Der wahre Sinn und die Kernleistung unseres Lebens ist ohne unsre Absicht, ja, gegen alle Absicht gekommen.

Luther sagt in einer seiner Tischreden, Dr. Eck habe ihn mit seinem Treiben zu einer seiner bedeutungsvollsten Formeln gebracht. Jener Eck ist Manchem seiner Zeitgenossen beschwerlich gefallen, — Tetzel mit seinem Ablasskram ist für viele Andre ein Anstoss gewesen, — der Reichthum jener Zeit an feurigen und stürmischen Geistern hat zahlreiche Anregungen ausgestreut. Aber ein Luther gehörte dazu, um diese Funken zu einem für alle folgenden Jahrhunderte epochemachenden Losungswort umzugestalten, und die persönliche Ausstattung, die zu einem solchen Werk der Konzentration gehörte, war eben als eine Gabe ohne sein Zuthun und ohne sein Verdienst mit seiner Eigenheit in's Leben getreten.

Im Vorübergehen machen wir noch darauf aufmerksam, wie der Heros des Kampfes und Meister der Selbsterkenntniss auch für Augenblicke des Ausruhens eine gewisse *Indolenz,* die uns, während der Geist schweigt, die Hölle des eigenen Innern zeitweise verbirgt und die Empfindlichkeit für irdische Aergernisse mildert, als eine Dank verdienende Gabe aufgenommen wissen will. Dessgleichen will er auch den „in dieser Welt als den Autor jenes grossen Tumults, der *Hoffnung* heisst, gefeierten Zauberer“ als eine Gabe gegen übereilte Verzweiflung nicht verworfen sehen; aber immer verlangt er, dass man in diesen Pausen des Ausruhens und Verschnaufens zum Kampf mit den wahren Uebeln frische Kräfte sammle.

Er selbst ist in dem Kampf mit dem Sitz dieses Uebels, der *Welt,* vorangegangen. Sich und seine Genossen nennt er die „Weltbefreier“, die für ihre Heroenthat statt des Dankes nur Verfolgung und Niederwerfung zu erwarten haben. Wen sie mit ihren Reizen nicht gewinnen kann, den sucht sie zu unterdrücken. Er nennt die Welt ein „rasendes und undankbares Unthier, welches durch Wohlthaten nur zur Ueberhebung gereizt wird.“ Sie kann, wie er öfters ausführt, die Gewaltmenschen nicht entbehren, erhebt sie zum obersten Regiment, Tyrannen sind ihr ein wahrer Leckerbissen. Als der Kurfürst Friedrich vom Wahltag zu Köln, wo Karl, König von Spanien, zum römischen Kaiser auserkoren ward, zurückkam und seinen vornehmsten Rath, Fabian von Feilitzsch, fragte, wie ihm diese neuen Zeitungen gefielen, antwortete er: die Raben müssen einen Geier haben.

Welt, sagt Luther in einer seiner Tischreden, kann unter keine Regel gebracht werden, ist unbändig und zaumlos und will vogelfrei sein. Sie ist wie das unregelmäsige, defective und aus Fetzen *zusammengeflickte* Zeitwort: „bin, ist, war, sein, gewesen,“ — da gehts aus dem Holzweg in's Lerchenfeld. Er aber, innerlich frei von ihr, der von ihr bei seiner zufriedenen Stimmung und Heiterkeit Nichts verlangte, Nichts von ihr haben wollte und sie für zu arm hielt, als dass sie ihm für seine Arbeiten etwas geben könnte, war gegen

ihre Ansprüche gewappnet und entrang ihr die Anerkennung der Bekenntnissfreiheit für sich und die Seinigen. Als Meister der Strategie durchbrach er den Hauptsitz ihrer Stärke, die Zentralstelle ihrer Macht, — wie er sich selbst ausdrückt, die *„Meinungen“* (*opiniones*), von denen sie regiert wird, und unter deren Joch sie Alles beugen will. Er stürzte die Herrschaft der Meinungen, zog denselben die Larven ab, mit denen sie sich schmücken, zeigte sie in ihrer Nichtigkeit und ward für die Zukunft das Vorbild, wie das offne Hervortreten mit dem Gehalt des eignen Innern auch weltbeherrschende Meinungen entwaffnen kann. So frei war er von der Welt, dass auch die erschütternden Ereignisse der grossen Geschichte und der Sturz der Grossen und Vermessenen, die Leib und Besitz und die Seelen der Erwählten bedroht hatten, ihm keinen Ausruf der Freude und des Triumphs entlocken konnten. Seine Hauptsorge war, dass der schlimmste Feind, den er in sich selber trug, und der nicht weniger als die unterlegenen Gewaltigen den Untergang verdient, nicht mächtig werde.

Luther kommt oft auf die Stoiker zu sprechen. Ein Gefühl der Verwandtschaft zog ihn zu den alten Philosophen; jedoch war er sich des Unterschieds zwischen ihrer und seiner Stellung zur Welt wohl bewusst. Einmal führt er aus, dass ihr Grundsatz, in der Verborgenheit zu leben, noch ungenügend war. Eine spätere Geschichtsforschung konnte indessen erst zu der Einsicht gelangen, dass die Isolirung der griechischen Denker und ihre Vermeidung einer Berührung mit den Staatsschöpfungen des griechisch-makedonischen Imperialismus auch für die Stellung des sächsischen Neuerers Raum geschaffen hat. Erst als das Christenthum an die Stelle der philosophischen Isolirung eine *Gemeinde* geschaffen und zur Vertretung der griechischen Weisheit ausgesandt, diese neue geistliche Korporation sich aber selbst mit dem Prunk und Machtgenuss des ausgesogenen Imperialismus vermeintlich gestärkt hatte, war die Zeit für den Mann gekommen, der die Welt in ihrer geistlichen Vollendung entwaffnete.

Wir haben in den obigen Zeilen, ausser den Tischreden Luther's, einzelne Ausführungen seiner biblischen Kommentare und der Schrift vom „unfreien Willen“, besonders seine lateinische, auf die Anregung des kurfürstlichen Hofpredigers und Kabinetsbeistandes Spalatin für den Kurfürsten Friedrich Ende des Jahres 1519 abgefasste Trostschrift „für die Mühseligen und Beladenen“ benutzt. Zum Schluss können wir aber keine nachdrücklichere Ausführung des tiefsinnigen Dialektikers verwenden als seine bei Gelegenheit eines Augustiner-Konvents im Mai 1518 abgehaltene öffentliche Disputation zu Heidelberg und namentlich seine Erklärung zur 28. der von ihm aufgestellten Thesen. Luther stand damals in seinem 35. Lebensjahr, somit auf dem Uebergange von der Jugendblüthe zur Reife des Mannes. Im Jahr vorher hatte er sich durch den Ablassstreit als Befreier von den Weltmeinungen angekündigt, noch drei Jahre hatte er vor sich, in denen er darauf seine grundlegenden

reformatorischen Schriften abfasste. Die befreienden und erweiternden Entzückungen seiner Erfurter Klosterzelle wirkten in ihm noch nach und theilten seinen Heidelberger Thesen einen erhabenen Schwung mit. Aus seinem philosophischen Lehramt zu Wittenberg war er indessen zum theologischen Doctorat der heiligen Schrift berufen worden, und das Nachzittern seiner klösterlichen Inspirationen in den Ergebnissen des philosophischen Studiums und in dem biblisch begründeten reformatorischen Selbstgefühl hatte seinem Gemüth eine Weite, Tiefe und Kraft gegeben, die ihn zu dem Kühnsten befähigte. So stellte er sich in jenen Thesen von vorn herein zu des Aristoteles Satz, wonach jede Potenz der Seele passiv und nur rezeptiv thätig ist, in Gegensatz und behauptet, dass die im Menschen lebende Liebe Gottes vielmehr überfliesst und Gutes austheilt. Während der natürliche Gegenstand des Intellekts nicht das, was Nichts ist, nicht das Arme, nicht das Bedürftige, sondern nur das Seiende, Wahre, Gute sein kann, wendet sich die aus dem Kreuz geborene Liebe an die Schlechten, die Thoren und Schwachen, um sie gerecht, gut, weise zu machen. Die Menschenliebe sucht das Reizende, Gefällige, Liebenswürdige, die Gottesliebe dagegen wendet sich nicht dahin, wo sie Gutes findet, um es zu geniessen, sondern sucht das Abstossende und Schlechte auf und will es umwandeln. Der natürliche Intellekt urtheilt nach dem Ansehn, nimmt die Person an, und greift nach dem, was offen und fertig daliegt; jene Liebe hat es mit dem Bedürftigen zu thun und füllt es mit ihren Gütern an. Kurz, diese Liebe findet keinen liebenswerthen Gegenstand vor, sondern schafft ihn, während die Menschenliebe nur von demjenigen, was ihr als liebenswerth erscheint, erregt wird.

So hat Luther den Kampf mit der Welt nicht nur in der Entwaffnung der Meinungen, sondern auch als Erneuerer der Lebenskräfte geführt. Es ist noch zu wenig gesagt, wenn wir oben den Satz aufstellten, dass in seinem Innern die Bilder des Pessimismus ihre Düsterheit ablegen und freudige Zeugnisse von den Triumphen seines Muths und seiner Ausdauer werden. Jetzt können wir bestätigen, dass er von vornherein dem Gegensatz des Pessimismus und Optimismus entrückt war und der schöpferischen Kraft vertraute, die aus der Armuth und dem *Nichtsein* eine reiche und liebenswerthe Welt in's Dasein ruft.

Bruno Bauer.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

X.

Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

Die Artikel, welche wir unter der Rubrik „Beiträge zur Charakteristik der Zeit“ in unseren Blättern veröffentlichen, sind bisher ausschliesslich kritisch-negierender Art gewesen. Sie sammelten Beispiele zur Begründung einer abwehrenden, ja abweisenden, Haltung gegenüber dem herrschenden Zeitgeiste.

Darüber sollen wir es aber nicht unbeachtet lassen, wenn in den Nebeln und Wetterwolken derselben Zeit, welche durch einen solchen uns schädlich und feindlich dünkenden Geist beherrscht wird, uns hin und wieder hell und tröstlich aufleuchtende Lichtblicke erscheinen. Auch ausserhalb des Wirkungskreises einer neuschöpferischen und befreienden Wiedergeburt des Geistes menschlicher Wahrhaftigkeit und Würde in der grossen Erscheinung des Genius, lassen diese Lichtblicke uns die schönen und freundlichen Spuren desselben Geistes in reichbegabten Persönlichkeiten und in edelsinnigen Vereinigungen noch mehr oder minder deutlich und mitunter recht bedeutsam ausgeprägt gewahren.

Sehen wir deren Existenz jedoch wohl stäts als eine leidende und angefochtene, vielfach gar wunderlich und betrüblich eingeengt, manchesmal ihrer vollen Entwickelung beraubt, wenn nicht gar einer unfruchtbaren Verderbniss anheimgefallen: so charakterisirt dieser eigenthümliche Schatten der Lichtblicke zugleich wiederum die schädigenden Elemente und Einflüsse der Zeit, der ihre Ursprünge angehören, oder in welche ihre Ausbildung und ihr Wirken fiel, auf besonders eindringliche Weise.

Gewissermaassen auch als Parallele zu unseren Gedenkblättern aus der Vergangenheit, wollen wir daher die Betrachtungen solcher Beispiele unter obigem Sondertitel in die fortgesetzte Folge der „Beiträge zur Charakteristik der Zeit“ einreihen.

Den Beginn dieser neuen Reihe aber soll uns eine Erinnerung weihen, welche uns alsbald über das Trübe und Enge, worin wir späterhin leider wohl öfters zu blicken haben werden, mit festlicher Freude zu den Höhen menschlicher Herzenswürde und edelsten Künstlerthumes erhebt. Die unvergleichlich schöne Gelegenheit zu einer solchen würdigsten Eröffnung unserer „Lichtblicke“ giebt uns der vor Kurzem gefeierte siebzigjährige Geburtstag unseres grossen Zeitgenossen Franz Liszt. —

Franz Liszt.

Von Heinrich Porges.

I.

Es ist oftmals ausgesprochen worden, wie es nicht möglich sei, über den Charakter einer Geschichtsepoche, oder das Wesen einer bedeutenden Persönlichkeit, ein ganz sicheres Urtheil zu gewinnen, bevor dieselben in ihrer Entwickelung vollkommen zum Abschlusse gekommen sind. Diese Ansicht hat eine gewisse Berechtigung; aber wenn wir ihr unbedingt zustimmten, so müssten wir gerade in den wichtigsten, unser Wohl und Wehe am tiefsten berührenden Fragen uns Schweigen auferlegen. Dazu werden wir uns denn doch nicht leicht entschliessen wollen. Es giebt aber einen Weg, der uns, wenn wir ihn betreten, trotz allen sich entgegenstellenden Bedenken, dazu führen kann, unsere eigene Zeit und die in ihr lebenden ausserordentlichen Menschen in der Ganzheit ihrer Erscheinung zu erfassen: wenn wir nämlich den Muth haben, das Urtheil der Zukunft geradezu vorauszunehmen. Ein kühnes, von manchen vielleicht als Anmaassung gescholtenes Unterfangen! Gewiss —, aber nicht so unmöglich, als es im ersten Augenblicke scheinen mag. Den ironischen Bekrittlern eines solchen Vorhabens kann man entgegenhalten, wie ja die Gestaltung der Zukunft und die in ihr dereinst zur Herrschaft gelangenden Anschauungen zum nicht geringen Theile das Ergebniss dessen sein werden, was eben wir jetzt durch unser Handeln und Thun zu erreichen suchen. Um uns also auf den Standpunkt der Zukunft zu versetzen, müssen wir vor allem den Herzschlag unserer eigenen Zeit, soweit deren Bestrebungen auf das Ideale und Unvergängliche gerichtet sind, im tiefsten Innern mitempfinden und gleichzeitig mit vollster Klarheit das Ziel erkennen, auf dessen Verwirklichung alle Sehnsucht unserer Seele und alle Energie unseres Willens sich richtet. Wenn ich aber auf die Frage, worin denn dieses Ziel eigentlich bestehe, in aller Kürze eine für fast alle Gebiete zutreffende Antwort geben soll, so sage ich: Es ist der unser gegenwärtiges Zeitalter vor allen vorangegangenen Epochen auszeichnende Charakter, dass in ihm die ganze Menschheit danach ringt, eine ihren geistigen, wie materiellen Bedürfnissen wahrhaft entsprechende neue Gestaltung des öffentlichen Lebens herbeizuführen.

Die bedeutendsten Männer, welche dem Wesen der Kunst nachforschten, treffen in dem Gedanken zusammen, wie der Gegensatz der antiken und modernen Kunst schon durch die Verschiedenheit ihrer Entstehung bedingt werde. Während nämlich die Kunst des Alterthums ein Produkt des Lebens der Gesammtheit des Volkes gewesen war, ist für diejenige der neuen Zeit die künstlerische Persönlichkeit zum Ausgangspunkte geworden. Dieser Gedanke wird sich auch für unser diessmaliges Vorhaben, einen betrachtenden Blick auf das Wirken eines Künstlers zu werfen, der — ein seltenes Beispiel

in der Geschichte — nun durch fast zwei Menschenalter der Oeffentlichkeit angehört, als fruchtbringend erweisen. Denn, wenn wir die Zeichen unserer Zeit richtig zu deuten verstehen, so müssen wir erkennen, dass sich auch auf dem Gebiete der Kunst ein bedeutsamer Umwandlungsprozess vollzieht, der auf nichts Geringeres hinzielt, als, in unserer modernen Welt eine Wiedergeburt derselben herbeizuführen, durch welche sie wieder zu einer ähnlichen Stellung erhoben würde, wie es diejenige war, die sie einst bei den Griechen besessen hatte. Hierbei handelt es sich aber nicht etwa um eine, eben so überflüssige, wie unmögliche Wiederholung dessen, was schon einmal in herrlichster Weise erreicht worden, es handelt sich ganz strenge genommen nicht nur um eine Wiedergeburt, sondern um eine wahre Neugeburt der Kunst. Für den Charakter derselben ist aber die oben berührte verschiedene Entstehungsweise der antiken und modernen Kunst von der grössten Wichtigkeit. Denn, um es in einem Satze zusammenzufassen: Unsere Aufgabe ist es, vom Boden der Individualität aus jene objektive Kunst des öffentlichen Lebens wieder zu erringen, die bei den Griechen das Erzeugniss des durch die gesetzliche Religion und den gesetzlichen Staat zur Einheit verbundenen Volkes gewesen war.*)

Richard Wagner ist es nun, der dieses unser Ziel, wie kein anderer Künstler vor ihm, mit klarem Wissen erkannt und mit mächtiger Schöpferkraft auch erreicht hat: die Wiedererzeugung des tragischen Kunstwerkes als der Vereinigung aller Künste zu einer ungemeinen Gesammtwirkung ist seine unvergängliche That. In ihm haben sich die sonst getrennten schöpferischen Potenzen zur Einheit durchdrungen, seine Persönlichkeit bildet gleichsam den Konzentrationspunkt der in der Anlage seines Volkes wie zerstreuten geistigen Fähigkeiten. Aber ebenso, wie der von uns in den Mittelpunkt gestellte Gedanke es uns ermöglichte, in das Wesen dieses Meisters einen Einblick zu gewinnen, so bietet er uns auch den Schlüssel dar, um die Eigenart Franz Liszt's, des einzigen Künstlers der Gegenwart, der ihm zur Seite gestellt werden darf, ja zur Seite gestellt werden muss — wahrhaft zu ergründen. — Um uns den Zugang hierzu zu bahnen, müssen wir erkennen, wie der Gegensatz der antiken und modernen oder, was das Gleiche ist, der objektiven und subjektiven Kunst nicht nur den geschichtlichen Charakter der alten und neuen Welt erleuchtet, sondern auch dazu dient, die in dem christlichen Zeitalter hervorgetretenen grossen Künstler in zwei Gruppen zu sondern, von denen die einen ihrer Geistesanlage nach das erstere, die andern das letztere Prinzip vertreten. Shakespeare und Dante, Mozart und Gluck, Händel und Bach, Goethe und Schiller, Wagner

*) Für tiefer blickende Leser mache ich die Bemerkung, dass ich wohl weiss, wie das künstlerische Schaffen für die Griechen zugleich die Ueberwindung des Druckes des Staates und der mythologischen Religion bildete. Die freie Individualität, die in der modernen Welt zum Ausgangspunkte einer neuen Kunstentwicklung werden sollte, ist da der Idee nach schon erschaut worden.

und Liszt stehen sich in dieser Weise gegenüber und werden damit zu gleicher Zeit zu Repräsentanten der Volks- und Kunstpoesie.

Nach dem hier Auseinandergesetzten bin ich nun sicher, richtig verstanden zu werden, wenn ich sage, wie in der Persönlichkeit Liszt's das moderne Prinzip der schrankenlosen Freiheit der Individualität auf dem Gipfel seiner Manifestation erscheint, und eben diess es bewirkt, dass die aus dieser Geistesrichtung entsprungene rein subjektive Kunst an einen Wendepunkt anlangt, von dem aus sie mit unwiderstehlicher Gewalt dem entgegengesetzten Pole zustrebt.

Unter allen Künsten steht aber keine in einer so nahen Beziehung zum Ideale wie die Musik, wesshalb auch Solger von ihr sagen konnte: ihr höchster Inhalt sei immer die Gottheit und deren Verhältniss zur Welt. Ich führe mit Absicht gerade diese Ansicht über das Wesen der Musik hier an, weil sie wie keine andere dem Ideale entspricht, wie es eben dem Geiste Liszt's sich enthüllt hat, dem die grosse Mission geworden ist, durch die unmittelbarste persönliche Bethätigung das in seiner Seele zum Durchbruch gekommene göttliche Walten vor aller Welt offenbar werden zu lassen. Nur wenn wir die Sache in dieser Tiefe fassen, kann es uns auch gelingen, die so ausserordentliche, keinen Vergleich darbietende Wirkung verstehen zu lernen, die Liszt durch sein Hervortreten aller Orten ausübte. Wer in ihm nur den „Klaviervirtuosen“ sieht, der sieht eben nur das Alleräusserlichste und hat keine Ahnung von dem wahren Charakter dieser einzig dastehenden Erscheinung. Er hat es vollbracht, in dem modernen Publikum, „jener bunten Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht“, die Schranken niederzureissen, welche die verschiedenen Schichten der Gesellschaft von einander trennen, und dadurch die sonst nur gleichgiltig nebeneinander stehenden Einzelnen in eine gemeinsam fühlende Gesammtheit zu verwandeln. Durch die Macht seiner Persönlichkeit schuf er sich so selbst das Volk, dessen Mitwirkung der Künstler bedarf, damit die in seinem Innern wie gebundenen schöpferischen Kräfte mit Uebergewalt nach Aussen durchbrechen. Und dieses „Volk“ sah wiederum in ihm nicht blos einen Musiker, ja selbst nicht allein einen Künstler, sondern gleichzeitig einen begeisterten Seher. Die uralte Verbindung der dichterischen und prophetischen Begabung schien sich in unseren späten Tagen erneut zu haben.

Auch nur auf der Oberfläche haftende Beurtheiler sind dessen inne geworden, wie keinem anderen Musiker jemals eine solche Gefühlsintensität zu eigen gewesen sei, wie Liszt. Die in seiner Darstellungsweise herrschende Macht und Grösse des Ausdruckes, das in ihr hervorbrechende vulkanische Feuer, die bis zum Furchtbaren sich steigernde dämonische Gewalt und wieder die rührend innigste, das Herz zerschmelzende Zartheit der Empfindung, wie nicht minder die erhabene Ruhe der dem Geheimniss des Daseins nachsinnenden Betrachtung — Alles diess vereinigte sich, um die Hörer, wie durch einen Zauber, in jene höhere Welt des Ideals zu versetzen, wo Freiheit und

Liebe zur Seligkeit sich durchdringen. Höchst bedeutsam ist es aber, dass die alles Aehnliche überbietende Gefühlsintensität gerade in der Sphäre der reinen Instrumentalmusik sich äusserte, und diess desshalb, weil eben die Instrumentalmusik nicht so, wie der mit dem Dichterworte verbundene Gesang, in der Passivität des Gefühlslebens, sondern in der Aktivität der Willensenergie ihre Wurzel hat; denn die Quelle, der sie als selbständige Kunst entstammt, ist der Durchbruch der Freude an der Bethätigung der künstlerischen Schöpferkraft. Diese männliche, heroische Seite des Wesens der Musik trat nun in Liszt's Vortragsweise nicht weniger hervor, als die weibliche des Empfindungsausdruckes; dieser grosse Künstler war eben nie blos der Sklave, er erwies sich stäts auch als Herr der ihn mit Uebergewalt bedrängenden Erlebnisse. Ein weiteres, den Charakter seiner Art der Reproduktion aufhellendes Moment ist auch dieses, dass in ihr das Sprachvermögen der Musik zu einer vordem nicht für möglich gehaltenen Höhe gesteigert erscheint. Die Musik ist durch Liszt in ein neues, direktes Verhältniss zum Bewusstsein getreten, und zum unmittelbaren Ausdruck auch der reflektirenden Geistesthätigkeit gemacht worden, ein Punkt, auf den wir später bei Betrachtung seines originalschöpferischen Wirkens zurückkommen werden. Aber selbst all' diese bisher berührten Momente würden nicht hinreichen, die ganze Grösse dessen, was Liszt als schöpferischer Künstler geleistet hat, ermessen zu lassen. Was erst diese einzelnen, schon für sich allein ausserordentlichen Eigenschaften zur Einheit verknüpft, was es bewirkt, dass Liszt schon als ausübender Künstler einen unvergänglichen Platz in der Geschichte errungen hat, ist dieses, dass er, ebenso wie R. Wagner, der Schöpfer des grossen Styles der Darstellung von Tonwerken geworden ist.

Diess ist aber das Wesen des grossen Styles des Vortrages, dass der ganze Komplex der das Kunstwerk aufbauenden Faktoren durch eine sie sieghaft überwindende positive Kraft wie unfühlbar gemacht wird.

Es ist übrigens kein Zufall, dass für Liszt gerade das K l a v i e r zum Organe seiner ausübenden Künstler-Thätigkeit geworden ist. Diess hängt vielmehr mit der eigensten Art seiner Begabung enge zusammen. Denn kein anderes Instrument hat diesen Vorzug, ebenso zum Ausdrucke der individuellsten Gefühlsregungen geeignet zu sein, und dabei zugleich den ganzen Organismus der Tonwelt in sich zu befassen. Aber eben das letztere bedurfte eine so universell angelegte, überall ins Grosse gehende Natur, wie die Liszt's. Schon die vollständige Umwälzung, die er in der Technik des Klavierspieles hervorbrachte, ist nur daraus zu erklären, dass in ihm ein Künstler dieses Instrumentes sich bemächtigte, der nicht nur das Vermögen der ganzen Musik in allen ihren Höhen und Tiefen in sich befasste, (was ja auch bei Beethoven der Fall gewesen), sondern der zugleich darnach strebte, den Gehalt seines Innern voll und ganz in der Wirklichkeit des sinnlichen Lebens zur Erscheinung zu bringen. Hierdurch wurde er dazu geführt, jene Fülle neuer Ausdrucksmittel zu schaffen, durch welche er es möglich machte, seinem Instrumente

ebenso die Kraft und Gewalt des Orchesters, wie den bestrickenden Zauber der Menschenstimme zu eigen zu geben. Es wäre ein grosser Irrthum, hierin nur etwas Aeusserliches sehen zu wollen. Diese energische Betonung der sinnlichen Seite der Musik steht vielmehr mit der besonderen Aufgabe unserer Epoche: die Kunst als eine gemeinsame und öffentliche wieder erstehen zu lassen, in engster Verbindung.

So unzweifelhaft nun das Ueberwiegen der Sinnlichkeit stäts eine Ausartung der Kunst anzeigt, so gewiss ist es auch, dass ihr höchstes Ziel nicht durch ein, meist aus dem Gefühle der Ohnmacht entspringendes Abwenden von ihr, sondern nur dann erreicht wird, wenn alle Fülle des Sinnlichen durch die Macht des Geistes zu einem nebensächlichen Momente herabgesetzt wird. Die Grösse Liszt's als Künstler zeigt sich nun auch darin, wie er bereits in seiner Virtuosenlaufbahn alle neu geschaffenen Ausdrucksmittel zu beherrschen verstand. Wer Liszt jemals spielen gehört, der musste dessen inne werden, wie das von ihm Gebotene den Gipfel dessen darstellt, was überhaupt in der Kunst der Gestaltung von Werken der Tonkunst geleistet werden kann. Es lässt sich da nicht etwa nur sagen, es sei das Höchste erreicht, was man sich durch die Einbildungskraft vorstellen könne, sondern: hier sieht man eine künstlerische That vollbracht, von deren Möglichkeit man erst eine Idee gewinnen konnte, nachdem man sie als Wirklichkeit erfahren hatte. Aber selbst hiermit ist das Erstaunliche von Liszt's ganzer Erscheinung, ist der Aufruhr nicht vollständig erklärt, den sein Hervortreten aller Orten in den Seelen hervorgerufen hat. Den Schlüssel zum Verständnisse der das engere Gebiet der Kunst überschreitenden, kulturhistorisch bedeutsamen Bewegung, die er in der Welt erregte, bietet nur die Erkenntniss, dass sich in seiner Individualität, ebenso wie in der R. Wagner's, das Vermögen der ganzen Kunst konzentrirt hat. Während aber bei letzterem die Alles in sich befassende Urpotenz des Schaffens die Objektivität des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes erzeugte, tritt bei Liszt die *Persönlichkeit* des schöpferischen Künstlers selbst mit mächtigster Energie in den Vordergrund und sehen wir diese in dem Streben begriffen, alle ihre geistigen Kräfte in der Sphäre der innerlichsten aller Künste: der Musik zum Ausdruck zu bringen.

Es ist für die Neugeburt der Kunst von besonderer Wichtigkeit, dass diese beiden grossen Naturen von der inneren Einheit aller Künste gleich tief durchdrungen sind.*) Ebenso bedeutsam erscheint es, dass die Musik

*) Ich kann es mir nicht versagen, hier eine Stelle eines von Liszt im Jahre 1839 von Rom aus an Berlioz gerichteten Briefes (Gesammt-Schriften 2. Bd. S. 253) anzuführen, die uns einen tiefen Einblick in seinen Geistesgang eröffnet. Sie lautet: „Das Schöne, in diesem Lande privilegirt, zeigte sich mir in seinen reinsten, seinen erhabensten Formen. Meinem staunenden Auge erschien die Kunst in ihrer ganzen Herrlichkeit; es sah sie enthüllt in ihrer ganzen Universalität, offenbart in ihrer ganzen Einheit. Jeder Tag befestigte in mir durch Fühlen und Denken das Bewusstsein der verborgenen Verwandtschaft der Werke des Genies. Rafael und Michel Angelo verhalfen mir zum Verständniss von Mozart und Beet-

der Boden ist, von dem aus diese Neugeburt erfolgen soll oder vielmehr bereits erfolgt ist. Der unmittelbare Repräsentant des Wesens der ganzen Kunst ist aber die Poesie; zu ihr ist die Musik in ein neues und innigeres Verhältniss getreten und dadurch als Musik im Sinne jener untrennbaren Verbindung von Dichtkunst und Tonkunst wiedererstanden, als welche sie einst das Leben und Schaffen des griechischen Volkes nach jeder Richtung hin durchdrungen und beherrscht hatte. Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie Liszt's Persönlichkeit gleichsam den sichtbaren Einheitspunkt aller schöpferischen Potenzen bilde. Es giebt nun ein Gebiet der Kunst, wo eben die Persönlichkeit des Künstlers das Allerwesentlichste ist, nämlich das der *lyrischen Poesie;* in ihrer Sphäre sein schöpferisches Wirken zu entfalten, dazu war er durch die Beschaffenheit seiner Begabung berufen. Indem die Poesie die Einheit aller Künste in der Idee vertritt, ist ihr eigenstes Wesen nicht unbedingt an das Darstellungsmittel der Sprache gebunden; diese ist vielmehr nur das zu bearbeitende Material, das die Schranken der spezifisch menschlichen Erkenntnissweise repräsentirende Element, welches durch die Thätigkeit des Geistes überwunden werden soll. Ein ganz unerlässliches Mittel bildet die Wortsprache für die Poesie allerdings da, wo sie durch das Medium des Verstandes den Zugang zu unserem Gemüthe zu gewinnen sucht, wie diess bei der epischen und dramatischen Dichtung der Fall ist. Aber gerade diess ist das Eigenthümliche der lyrischen Poesie — kein Geringerer als Goethe hat hierauf hingewiesen — dass bei ihr die Forderungen des Verstandes am meisten in den Hintergrund treten. Der Musiker geht nun einen Schritt weiter und macht von vorne herein nicht den Anspruch, sich an den Verstand zu wenden. Wir müssen überhaupt daran festhalten, wie der Schwerpunkt des Wesens der lyrischen Poesie darin liegt, dass der schöpferische Künstler sich selbst, seine eigene Persönlichkeit als Kunstwerk hingiebt. Eben diess nun ist es, was den auszeichnenden Charakter von Liszt's in dieser Hinsicht geradezu einzig dastehender Künstlerthätigkeit ausmacht. Ihn beseelte der ungeheuere, in dieser gewaltigen Steigerung vielleicht niemals dagewesene Trieb, die sich ihm enthüllenden Gesichte, sein Erschauen des Reiches des Ideales, unmittelbar aller Welt kund zu thun, auch ihr die ihn durchströmende Begeisterung einzuflössen, sie an seinen glühenden Entzückungen, an seinen seligen Schmerzen Theil nehmen zu lassen. Als blosser Wortdichter hätte er diess in unseren Tagen nicht vollbringen können. Die Poesie, welche ursprünglich die Vereinigung von Dicht- und Tonkunst darstellte, ist in der modernen Welt zur Litteratur geworden. Sie findet jetzt ihren Weg zu unserem Geiste nicht, wie es ihrem Wesen einzig gemäss ist, durch das Ohr, sondern durch das nicht in Mitthätigkeit versetzte und nur

hoven. . . . Das Kolosseum und der Campo Santo sind der heroischen Symphonie und dem Requiem nicht so fremd, als man wähnt. Dante hat seinen künstlerischen Widerhall in Orcagna und Michel Angelo gefunden, vielleicht findet er eines Tages seinen musikalischen in einem Beethoven der Zukunft.“ Wie herrlich hat Liszt selbst dieses prophetische Wort durch das Schaffen seiner monumentalen Symphonie zu Dante's *Divina Commedia* erfüllt.

als Brücke dienende Auge. Nicht mehr wie ehedem ist die Person des Rhapsoden, der gleichzeitig zu Hunderten und Tausenden sprechen konnte, etwas Unerlässliches, sondern der Einzelne kann sich mit seinem Werke wieder nur an Einzelne, und wären ihrer auch noch so Viele, wenden. Darin hätte aber eine so expansiv angelegte Natur, wie die Liszt's, kein Genüge finden können; und eben hierdurch wird es bewirkt, dass sich bei ihm alle Geisteskräfte auf die Musik konzentrirten, und er mit höchster Energie sich der Aufgabe widmete, ihre Meisterwerke durch sinnfällige, hörbare Darstellung lebendig werden zu lassen. Es gibt eben, ausser der dramatischen, keine Kunst, die es so wie die Musik vermöchte, in der Gesammtheit wie mit magischer Allgewalt das selbe Erlebniss und die gleiche Begeisterung zu erwecken. Und diess ist ihr grosser Vorzug, dass sie nicht nur im Stande ist, die furchtbaren Widersprüche und die Tragik des Daseins aufzuzeigen, sondern es auch vermag, das Gefühl der Versöhnung in uns wach werden zu lassen. Das Geheimniss alles Seins und der Gottheit, welches sich dem einsam dahin wandelnden Denker nur selten in geweihten Stunden entschleiert, vermag der Musiker durch seine Kunst vor aller Welt zu offenbaren. Dieses hehre Ziel zu erreichen, gab Liszt seine ganze Persönlichkeit zum Einsatz. Nicht vergebens hat er diess gethan. Durch diese aufopfernde Hingebung seines ganzen Seins ward er der Begründer einer neuen Form der Poesie, für welche ich keinen anderen Namen finde, als den einer *monumentalen Lyrik*, einer *Lyrik im grossen Styl.* Es steht hiermit in voller Uebereinstimmung, dass sich Liszt's Gefühle und Empfindungen nicht in dem engen Kreise des individuellen Lebens bewegen; diese Sphäre tritt bei ihm vielmehr entschieden in den Hintergrund. Seine Erlebnisse sind vorwiegend universell: die weltbewegenden Ideen des Jahrhunderts, die grossen, das Leben der Völker beherrschenden und den Gang der Geschichte mit ihren furchtbaren tragischen Katastrophen schaffenden Mächte. Aber eben dadurch, weil er für die Gefühle, welche die Menschheit als grosse Gesammtheit durchfluthen, einen künstlerischen Ausdruck fand, hat auch er die That der Wiedergeburt der objektiven, für die Oeffentlichkeit bestimmten und ihr wahrhaft gewachsenen Kunst vollbracht. Durch ihn ist jene Lyrik des Alterthums, wie sie einst bei den olympischen Festen Griechenlands in Sieges- und Trauergesängen ertönte, in unseren Tagen wieder erstanden.

Ein Punkt ist es, den wir noch berühren müssen, bevor wir in einem zweiten Artikel dazu schreiten, das Neue und Eigenthümliche von Liszt's schöpferischem Wirken eingehender zu betrachten. Es ist diess sein Verhältniss zur Religion. Wie nur in wenigen anderen grossen Künstlern ist in seinem Innern das religiöse Erlebniss seiner ganzen Tiefe und Eigenart nach zum Durchbruch gekommen. Und diess ist das Ausserordentliche und Ungewöhnliche, dass das Gefühl der Demuth und der selbstlosesten Aufopferung und Hingabe der Persönlichkeit in einer Natur hervortrat, in der andererseits das Prinzip des Individualismus und der damit verbundene gewaltige Geistestrotz

aufs Höchste gesteigert erscheint. Durch diese merkwürdige Mischung so heterogener Elemente wird Liszt aber dazu befähigt, ähnlich wie Dante zwischen Religion und Poesie, so zwischen Religion und Musik ein neues Bündniss zu stiften. Diese Stellung Liszt's zur Religion ist nicht nur von subjektiver Bedeutung für den Künstler selbst, sie hat eine solche für das Leben der ganzen Menschheit; denn wir dürfen uns der Wahrheit nicht verschliessen, dass die Gesammtheit der Menschen durch die Religion in einem unmittelbaren Verhältnisse zum Ideale steht, und daher ohne eine gemeinsame religiöse Grundlage nie ein öffentliches Kunstleben sich entwickeln oder Bestand haben könne.

Ueber die Tragödie.

Eine Skizze von Fritz Lemmermeyer.

Die Blüthezeit der aus ältesten religiösen Kulten zu höchster künstlerischer Bedeutung entwickelten antiken griechischen Tragödie war längst dahin, als in den Tagen der makedonischen Herrschaft Aristoteles von Stageira es unternahm, in seiner *„Poetik“* die Grundbegriffe des Tragischen festzustellen. Niemals wieder sollte es einem Volke, weder der römischen noch der christlichen Welt, seitdem gelingen, aus einer gleich einheitlichen religiös begründeten Kultur den erhabenen Idealausdruck seines Wesens in einem nationalen Gesammtkunstwerke nach Art der hellenischen Tragödie zu gewinnen. Dafür aber übten nun ästhetisirende Philosophen ihren Scharfsinn an der Deutung und Ausführung immer derselben alten, schon gar nicht mehr dem lebendigen Eindrucke der höchsten Kunst entnommenen Aristotelischen Grundregeln und bemühten sich, alle neuen Erscheinungen auf dem Felde der tragischen Poesie, welche zumal uns germanische Völker auf andeer und eigene Wege hätten weisen sollen, mit jenen spätgriechischen Begriffsbildungen in möglichsten Einklang zu bringen. Ueber alle diese oft sehr geistvollen und mancherlei lichte Gedanken zeitigenden Versuche ward jedoch der Begriff der Tragödie dem germanischen Bewusstsein, welches seine Shakespeare, Goethe und Schiller erlebt hatte, nicht klarer, sondern sie trugen nicht selten dazu bei, die unmittelbar von den Kunstwerken empfangenen richtigen Eindrücke ihm wieder zu verwirren und so das gesunde Urtheil zu beeinträchtigen. Nachdem nun neuerdings die Tragödie Shakespeare's und unserer Klassiker in dem musikalischen Drama Wagner's eine so eigenartige, durch die Mitwirkung der Musik in ihrer tragischen Kraft und Bedeutung wunderbar verstärkte und vertiefte Nachfolge erhalten hatte, wäre das Verlangen nach Aufklärung über den Begriff des Tragischen und das Wesen der Tragödie mit den seitherigen ästhetischen Versuchen in völligem Dunkel verblieben, wenn nicht inzwischen ein Philosoph aufgetreten wäre, der das lange gesuchte Räthselwort in dem Kerne seiner erleuchteten Weltauffassung selbst gefunden und den Schleier der ästhetischen Maja vor unseren Augen mit dem Blitze seines mächtigen Gedankens zerrissen hätte. Lesen wir uns in Schopenhauer's Hauptwerke hinein, bis zu dem dritten Buche *„Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst“* (§ 51), mit den Erläuterungen im zweiten Theile (Kap. 37), so fällt es uns wie Schuppen von den Augen, es dünkt uns schier unfasslich, wie wir so lange im Dunkeln haben tappen können und in Bewunderung

blicken wir zu dem Meister auf, der uns die Fackel der Erkenntniss angezündet hat. Schopenhauer's Aesthetik aber, welcher selbst Solche, die sich zu dem „pessimistischen“ Endresultate seines Denkens abwehrend verhalten, ihre — uns allerdings nur für missverständlich zu erachtende — Anerkennung nicht versagen können, ist mit seiner Ethik so eng verknüpft, dass die Eine ohne die Andere nicht denkbar ist. Darum muss, wer jene dem Publikum zum Verständnisse bringen will, zurückgreifen auf diese.

Die Schilderung, welche Schopenhauer von dieser Welt und diesem Leben entworfen hat, übertrifft in ihrer düsteren Färbung jene, mittels welcher Dante, als Dichter, die Hölle vor unser geistiges Auge zaubert. Als eine Art von Hölle betrachtet auch unser Philosoph mit ernstem Blicke die Welt, welche Dante sich für die seinige nur eben zum furchtbaren Muster zu nehmen hatte. Die Welt ist *der Tummelplatz gequälter und geängstigter Wesen*, welche durch Noth, Begehren, Krankheit und Wahn wie Schattenbilder dahingetrieben werden. Es herrscht fortwährender Kampf, *bellum omnium contra omnes*, endloses Drängen eines rast- und ruhelosen *Willens zum Leben*, dessen Ziel doch nur der Tod ist, um immer neue todverfallene Leben zu zeugen. Ein beständiges *Hangen und Bangen in schwebender Pein*, ein *Schlaf voll ängstlich wilder Träume*, ein Pendel, welches ohne Unterlass zwischen *Schmerz und Langeweile* schwingt, ein Martyrium, ein Kreuzweg, eine Passion: das ist dieses räthselvolle Dasein der endlos leben wollenden Menschenseele. Die *Angst* ist die Grundempfindung unseres Wesens; wir Alle sind ephemere Individuen, denen besser wäre, sie wären nicht; unsere Freuden sind negativ, wir empfinden sie nur als Befreiungen vom Schmerze; der Schmerz allein ist das Positive. Entbehrung! das ist das bange Wort, welches jede Sekunde unserem unstillbaren Begehren zuruft; und zwischen die wilden Triumphrufe des Egoismus, der Gemeinheit, Grausamkeit, Bosheit und Bornirtheit tönt das leise Klagen, Seufzen, Weinen und der gelle Schmerzensschrei der Armen und Elenden. — Solchermaassen denkt Schopenhauer vom Leben. Ein *Spiegelbild* dieses Lebens aber ist, wie er übereinstimmend mit den grossen Tragikern erklärt, die Tragödie.

Schopenhauer nennt die Tragödie: die *erhabenste Dichtungsart;* sieht er in ihr doch eine Bekräftigung seiner ganzen Lehre, die Inkarnation seiner asketischen Moral; ist ihm doch das Leben selbst nichts anderes, als *ein grosses Trauerspiel*, ein *Riesen-Conglomerat tragischer Momente.* Was er vom Leben sagt, gewinnt durch das Trauerspiel gleichsam Fleisch und Blut. *„Der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen werden hier vorgeführt.“*

War es in der antiken Tragödie die Macht des *Schicksals*, welche das furchtbare Gesetz des Daseins zur Geltung brachte, so ist es in der neueren Dichtung der *menschliche Charakter* selbst, welcher aus sich heraus die Tragödie des Lebens zeugt. Ein gewaltiges Wollen hat der tragische Dichter zu veranschaulichen; grosse Leidenschaften, das Werden und Anwachsen derselben, sowie deren Selbstzerstörungsprozesse werden uns deutlich und dräuend vor Augen geführt. Je mächtiger das Wollen, je bedeutender der Charakter der Helden, der wollenden, kämpfenden, leidenden Menschen, um so grösser ist die *Fallhöhe*, und um so erschütternder die Wirkung. Daher erscheinen vor Allen hochstehende, machthabende Persönlichkeiten, Fürsten und Könige, zu tragischen Helden geeignet. Als der Meister solcher Dichtung wirkte Shakespeare, der grösste Tragiker. Seine Schöpfungen bestätigen auf wunderbare Weise Schopenhauer's Philosophie der Tragödie. Aber eben diess gibt dessen Lehre eine so grosse Bedeutung, dass sie

kein von der dramatischen Produktion erst losgelöstes Abstraktum ist, sondern aus seiner ganzen metaphysisch-ethischen Weltanschauung entwickelt, mit den Werken der grössten tragischen Dichter zu lebendiger Uebereinstimmung zusammentrifft, ja, mit denselben gleichsam wie ein Zwillingspaar, als der philosophische Begriff mit der künstlerischen Idee, verbunden erscheint.

Indem aber die Tragödie den Schmerz des Daseins, die Eitelkeit des menschlichen Strebens, welche die Philosophie uns erkennen liess, in ewig giltigen Symbolen uns vor Augen stellt und die Nichtigkeit aller Erdendinge in schonungsloser Thatsächlichkeit aufdeckt, lässt sie uns zugleich ein anders geartetes, wiewohl völlig unbekanntes Dasein ahnen, in welchem der Dämon des Willens zum Schweigen gebracht und Begehren in Frieden verwandelt wäre. Und diess ist jener Punkt, wo sie in ihrer Wirkung der *Ethik* des Philosophen wiederum lebendigen Ausdruck giebt.

Die Wirkung der Tragödie ist der Natur ihrer ethischen Bedeutung nach eine erhabene, und zwar diess wiederum durchaus im Sinne der Schopenhauerischen Ethik. Schopenhauer nämlich erkennt als das höchste Ziel des Menschen die Abwendung des Willens vom Leben, das Entsagen, die *Resignation*. Der Wille zum Leben ist uns allen angeboren und der Urheber alles Unheils. Der Philosoph wird nicht müde, mit der ganzen Macht seiner gewaltigen Sprache zu schildern, *wie selig das Leben eines Menschen sein muss, dessen Wille nicht auf Augenblicke, wie beim Genuss des Schönen, sondern auf immer beschwichtigt ist, ja gänzlich erloschen, bis auf jenen letzten glimmenden Funken, der den Leib erhält und mit diesem erlöschen wird.* Zu dieser beglückenden Resignation führen zwei Wege. Einmal die intuitive Erkenntniss vom Wesen des Lebens als ein schlechtes und sündhaftes. Fast nur bei Heiligen wird diese Erkenntniss allein, *welche alle Leiden der Welt als ihre eigenen schauen lässt*, zur moralischen Thatsache der Verneinung des Willens zum Leben werden können. Der zweite vor allen Menschen offen liegende Weg ist die Erfahrung eigenen Unglücks, eigenen schweren Leidens. Das Leiden reinigt, läutert, heiligt: — *aus der läuternden Flamme des Leidens tritt plötzlich der Silberblick der Verneinung des Willens zum Leben, d. h. der Erlösung hervor.* Die höchste, idealste Form solcher Erkenntniss aber ist in dem Mitleiden mit dem geschauten Leiden der Mitgeschöpfe zu finden, welches zugleich die Wurzel der Schopenhauer'schen *Ethik* ist. — Dieses höchste menschliche Ziel der resignirenden Erkenntniss aus Leid und Mitleid bezeichnet Schopenhauer auch als die der *Tragödie* eigenthümliche Wirkung. Ausdrücklich sagt er: *Was mit der Energie der Wirklichkeit in der Empfindung des eigenen Schicksals vorgeht, wenn das schwere Unglück es ist, welches den Menschen endlich in den Hafen gänzlicher Resignation treibt: Ebendasselbe muss, freilich bloss in den schwachen Wasserfarben der Mitempfindung, wie sie eben eine wohlbewusste Täuschung erregen kann, als die eigentliche Wirkung der Tragödie bezeichnet werden.* Darin liegt das Versöhnende, Reinigende, Läuternde der Tragödie. Was wir mit unsern Augen geschaut: grosse Schuld und grosses Schicksal, Leidenschaften, welche verwirrend und zerstörend in das Leben eingreifen, mit einem Worte das *Tragische* — es würde uns erdrücken, und die Tragödie, welche die grässlichsten Seiten des Lebens in voller Wahrhaftigkeit uns zukehrt, würde pathologisch wirken und aufhören ästhetisch genossen werden zu können, wenn nicht schliesslich eine uns oft unbekannte Grösse zurückbliebe, welche uns Alles in milderem Lichte erscheinen lässt. Das eben ist der Geist der *Resignation*.

In diesem Geiste liegt der versöhnende Schlussakkord, in welchen die wahre Tragödie ausklingt, aber nicht etwa in der sogenannten *poetischen Gerechtigkeit*,

an welche sich die ästhetischen Kleinmeister ängstlich und peinlich anklammern; nicht darin, dass sichtbar und handgreiflich für den Zuschauer das Gute belohnt und das Böse bestraft wird, dass das Laster von seinem prunkenden Throne gestürzt und die Tugend mit Pomp und Triumph auf denselben erhoben wird. Es sei gestattet, dieses wichtige Thema an dieser Stelle nur parenthetisch zu berühren. Die Tragödie, als ein Spiegel der Welt und des Lebens, giebt dem Menschen das Höchste, was er zu haben vermag: Wahrheit. Die unerkannten Gesetze, welche das menschliche Leben beherrschen und kaum moralischer Natur sind, da *Moral* erst aus der Erkenntniss der Nichtigkeit dieses Lebens sich entwickelt: dieselben Gesetze offenbart in lebendigen symbolischen Bildern die Tragödie. Die Wahrheit, welche sie uns giebt, kennt zwar die durch das Böse in der Welt gewirkten und in das Herz des Bösen selbst verzehrend zurückwirkenden Leiden und Verzweifelungen, und stellt sie erschütternd dar; aber von jener doktrinär-pedantischen *poetischen Gerechtigkeit* weiss und darf die Tragödie nichts wissen, denn eine solche findet sich auch im Menschenleben nicht. Leben wir doch in einer Welt, für deren Erlösung Gott selbst an das Kreuz geschlagen werden musste. Wohin wir in die *Geschichte* dieses Menschengeschlechtes blicken, wir sehen, dass die Erde für alles eher Raum hat, als für die äussere Gerechtigkeit; und der genialste Sprössling der entschiedensten Repräsentanten des Weltsinns hatte ewig Recht zu sagen: *Unus quisque tantum juris habet, quantum potentia valet.* Die grossen tragischen Dichter aller Zeiten, vornehmlich Shakespeare, haben dieses Weltgesetz erkannt und in ihren Werken veranschaulicht. Engelreine Wesen, wie Desdemona und Cordelia, deren Charakter eben jene ästhetischen Krämerseelen mit der Lupe vor dem Auge sondiren, um ein Körnchen von *Schuld* ausfindig zu machen, gehen jammervoll zu Grunde; im „Coriolan“ triumphirt das Böse und Würdige über den Edelen, ein Macbeth und ein Hamlet verfallen demselben gewaltsamen Tode. Jene gleichsam materielle Gerechtigkeit also, welche, wenn es nach dem Willen des moralisch-poetischen Doktrinarismus ginge, je nach dem, bald als guter, bald als böser Dämon erscheinen würde, ist aus dem Bereich der sublimen Tragödie verbannt. Dagegen liegt, wie erwähnt, der versöhnende Schlussakkord der Tragödie, wie auch der, in welchen die scheinbar so abschreckende Philosophie Schopenhauer's austönt, in dem Geist der *Resignation*, der den Zuschauer ahnungsvoll ergreift; er liegt in der wenn nicht anhaltenden, so doch auf Augenblicke eintretenden, über den Willen zum Leben triumphirenden Erkenntniss, dass es das höchste Glück sei, diesem Leben, dessen Werthlosigkeit eben die Tragödie aufdeckt, zu entsagen und in gänzlicher Wunschlosigkeit dem Schicksal furchtlos, dem Tode freudig ins Antlitz zu sehen. So wird der Stachel des Furchtbaren in der Tragödie abgestumpft; wie ein drückender Alb fällt es befreiend von unserer Brust, wir fühlen uns leichter, freudiger, wir glauben in der Himmelsnähe einer reinen göttlichen Sphäre zu schweben, wir sind erhoben. In sofern konnte Schopenhauer die Wirkung der Tragödie als eine *erhabene* bezeichnen.

Diejenige Tragödie wird die bedeutendere sein, die jenen Geist der Resignation in höherem Maasse in uns wachruft, d. i. jene, deren Held selbst von ihm ergriffen und zu einer Umkehr seiner Gesinnung als wollendes und Schmerz bereitendes und erleidendes Wesen gebracht wird. Nach Schopenhauer hat uns die beste Darstellung, wie durch eigenes grosses Unglück, durch überschwänglichen Schmerz die Verneinung des Willens zum Leben herbeigeführt wird, Goethe an der Leidensgeschichte des Gretchen's gegeben. Schiller's Maria Stuart, die so viel gelitten, schreitet, eine Versöhnte, von innerem Frieden Beseelte, die *keine ird'sche Neigung mehr versucht*, in den Tod, freimüthig bekennend: *jetzt hab' ich nichts mehr auf der Erden.* Ein Strahl wie aus göttlichen Regionen

fällt verklärend auf das Sterben der Johanna d'Arc, deren Leben uns gewissermaassen die *Umkehrung* des ethischen Prozesses als tragisches Schicksal gezeigt hat: die Rückkehr der Heiligen zur Willensbejahung im Liebesgefühle, das ihr die rettende Kraft nimmt und sie dem Tode weiht. Für sie ist der Tod nun ein Cherub, welcher sie von der erdenschweren Wirklichkeit wegführt in das Reich ewiger Freude. Mit wahrhaft souveräner Verachtung aller Erdendinge, von der Nichtigkeit der menschlichen Thaten ganz durchdrungen, stirbt in derselben Tragödie Schiller's Talbot. Don Caesar in der *Braut von Messina* giebt sich nach einem von Hass und Leidenschaft durchwühlten Leben, nachdem alle Wünsche und Schmerzen in ihm erloschen sind, freiwillig den Tod. Grillparzer's Medea hat, nachdem sie ihre Kinder zum Opfer ihres irdischen Willens dargebracht, im Sinne Schopenhauer's überwunden; kein Wunsch wirrt mehr ihr Wesen, düster frägt sie:

Was ist der Erde Ruhm? Ein Schatten —
Was ist der Erde Glück? Ein Traum —

und geht, die Last des Lebens abzuschütteln. Hamlet stirbt mit der herrlichen Gelassenheit des erlösten Wissenden, wie seine letzten Worte ankündigen —: *Der Rest ist Schweigen* — ewige Ruhe, göttlicher Frieden. Kleopatra, in deren Brust der Lebensdrang so mächtig athmet, sieht in dem Tode nichts Abschreckendes und begehret sein; Brutus und Othello sterben im Geiste der Entsagung und Weltüberwindung.

Zum Schlusse sei Richard Wagner's gedacht, durch dessen, eine unvergleichlich schöne Klimax bildende Tragödien, sich die tragische Tendenz Schopenhauer's von Anfang bis zu Ende hindurchzieht. Die Idee der Entsagung findet sich schon im *„Rienzi"*. Den Hintergrund dieses Drama's bildet das vom Parteihass der Grossen zerrissene, von entarteten Volksmassen entehrte Rom. Davon hebt sich herrlich die Gestalt Rienzi's ab, welcher unter Sklaven und Despoten allein ein Römer ist. Er will dem Volke die alte Freiheit wieder zurückerobern, das gefallene Rom wieder gross und gewaltig erheben. Diesem Gedanken weiht der Held Glück und Leben. Rom war seine *hohe Braut*, um derentwillen er auf persönlichen Genuss des Lebens verzichtet und zu Grunde geht. — Im *fliegenden Holländer* kündigt sich die edle Resignation, welche irdisches Glück verachtet, in völlig anderer Weise, tiefer und menschlich schöner, an drei Gestalten an: an dem Jäger Erik, dem Holländer und Senta. In Senta findet der Holländer, nach endlos wiederholten Enttäuschungen, das einzig ersehnte Wesen, welches die Kraft und den Willen hat, durch *Treue bis zum Tod* ihn vom Fluche der ewigen Meerfahrt zu seligem Frieden zu erlösen. Der Jäger Erik, der nach dem irdischen Besitze Senta's trachtet, verzichtet, als er gewahrt, dass ihr Herz dem bleichen Manne gehört. Der Holländer, fürchtend, dass auch diess Mädchen ihren Schwur nicht zu halten vermöge, entsagt ihr, um ihr Seelenheil zu retten. Und Senta, die Herrlichste von allen Dreien, entsagt dem Leben, um den Geliebten von dem auf ihm lastenden Fluche zu befreien. So hat Wagner im *Holländer* der tiefen Welttragik bereits einen erschütternden Ausdruck verliehen. — Das Drama *Tannhäuser* ist ein Triumphlied der reinen, entsagenden Liebe, welche über die sinnlich-begehrende obsiegt. In dem Helden des Dramas selbst ist der Wille zum Leben, der schrankenlose Lebenstrieb, in überaus mächtiger Weise lebendig. Ihm gegenüber steht die keusch erhabene Gestalt der Elisabeth, welche ihr Leben der Gnadenmutter Maria opferte, um als eine Verklärte an dem Throne Gottes für den Mann Vergebung zu erflehen, der sich durch sündige Liebe in Venus' Armen der ewigen Seligkeit verlustig machte. Während der heilige Vater zu Rom den Verirrten verdammte, hat der Vater im Himmel das

Flehen einer der Welt und ihren Lockungen entsagenden heiligen Jungfrau erhört, und aus der schuldlosen Liebe erblüht dem Sünder göttliches Vergeben. Dieses Werk athmet reinstes Christenthum. Der freien göttlichen Gnade steht der beschränkte, finstere Fanatismus des Priesterthums gegenüber, dem blinden Willen zum Leben die erlösende Macht der Weltentsagung. Im Hintergrunde der Dichtung, gleichsam ihren idealen Kern in sich personifizirend, steht, von poetischem Hauche umflossen, die in ihrer Schlichtheit rührende Gestalt Wolfram's, der deshalb an dieser Stelle Erwähnung verdient, weil er ein herrliches Beispiel schweigend gewaltiger, männlicher Entsagung bildet. Wolfram hat Elisabeth tief in sein Herz geschlossen; doch niemals hat sich diess Herz ihr verrathen. Zu bewundern ist es, in welcher Weise Wagner dieses Gefühl für uns andeutet: Wolfram bittet den Abendstern, die Geliebte zu grüssen, wenn sie ein seliger Engel an ihm vorüberschwebt. Das ist der einzige Ausdruck, den er seinem keuschen Gefühle verleiht. — Noch einmal in ähnlich verschwiegen zarter Weise hat der Meister die Entsagung des ernsten Mannesgemüthes von dem Wunsche nach jugendlicher Liebes- und Lebenslust in den *Meistersingern*, seiner einzigen nicht tragischen Schöpfung, und zwar in der schönen Gestalt des Hans Sachs ausgedrückt, welchem das von jugendlich-frischem Lebenstriebe erfüllte Liebespaar Evchen und Walther gegenüber gestellt ist. — Scharf von diesem Drama, welches den Humor des mittelalterlichen Städtelebens so lebendig veranschaulicht, hebt sich die Dichtung des *Lohengrin* ab, in welcher eine, namentlich gegen Ende mächtig hereinbrechende, und mit einem grellen Wehruf abschliessende Tragik unerbittlich zum Ausdruck gebracht wird. Der Schwanenritter verlässt die göttlichen Lebens volle, aber der Reize des irdischen menschlich-warmen Lebens entbehrende Burg des heiligen Grales, um in der Liebe der Elsa ein rein erträumtes Erdenglück zu geniessen. Aber diess Glück währt kurz. Als sein bethörtes Weib die verbotene Frage nach seiner Herkunft an ihn stellt, muss er sich losreissen von dem Leben, vom irdischen Glücke, nachdem er von seinem warmen Odem kaum berührt, er muss entsagen dem ersehnten Lieben, nachdem er es kaum genossen. Und Lohengrin wendet in heroischer Fassung den Willen vom Leben ab und kehrt zu der überweltlichen Heiligkeit des Grales zurück. Diese in „Lohengrin“ zu Tage tretende Form des Entsagungsgedankens ist unter allen die tragischeste, und der Held selbst wohl die tragischeste unter allen Gestalten, die Wagner geschaffen hat.

Was in den bisher erwähnten dramatischen Dichtungen mehr nur poetisch angedeutet wird und meist erst gegen den Schluss hin den Leser oder Zuschauer mit furchtbarer Ahnung ergreift — die Objektivation des berührten Schopenhauer'schen Gedankens nämlich —, das offenbaren die späteren Dichtungen: *Tristan und Isolde, Der Ring des Nibelungen* und *Parsifal* in weitaus entschiedenerer Weise als ihr sie ganz durchdringendes *Hauptmotiv*. In *Tristan und Isolde* hat Wagner den Entsagungsgedanken ähnlich wie im „Fliegenden Holländer“ an drei Personen versinnlicht. Marke ist gewissermaassen eine unendlich erhabene Modifikation Erik's. Wie dieser entsagt auch Marke der Geliebten seines Herzens, als er gewahrt, dass ihre Liebe nicht ihm gehört, sondern Tristan, und eilt die Liebenden selbst zu vereinigen. Er kommt zu spät. Die Beiden sind der Welt des trennenden Tages entflohen, *dorthin in die Nacht*, die den hienieden geschiedenen Individuen die All-Einheit der Wesen im Tode wiedergiebt. Als Isolde den Geliebten der selbst gesuchten Todeswunde erliegen sieht, verzichtet auch sie erhabenen Muthes auf die Welt und ihren Schein: und *höchste Lust!* sind die letzten Worte im Munde der also sterbenden Heldin. — Eine in grandioser Form weit ausgeführte Darstellung hat der Schopenhauer'sche Resignationsgedanke in der Trilogie *Der Ring des Nibelungen* gefunden. Der erste Held dieser sym-

bolisch-mythischen Dichtung ist W o t a n, der gleichzeitig mit den Zwergen und Riesen nach dem Besitze der Welt verlangte. Er erwirbt durch List den Ring, welcher zur Weltgewinnung verhilft, aber des Gottes Ruhe ist dahin, seit er dieses verhängnissvolle Geschmeide, an welchem ein schrecklicher Fluch haftet, berührt hat: bange Sorge ist in sein Gemüth gezogen, sein rastlos nach Abhilfe suchender Wille gewinnt sich nur Schmerz und Trug. Wotan, in Leid und Weh erkennend, dass nicht im Besitze das Glück liegt, giebt sein Werk auf und verzichtet auf allen göttlichen Prunk. Des göttlichen Vaters grossartiger Entschluss der Entsagung der Weltherrschaft, um die Welt zu erlösen, wird wiedergespiegelt in seiner Tochter B r ü n n h i l d e, der eigentlichen Heldin des Drama's. Die dem Vater ungehorsame Walküre vollführt, in der Busse des Ungehorsams, dessen Werk und giebt ihr und ihres geliebten Siegfried's Leben freudvoll dahin für die Erlösung der Welt. Das Feuer, das sie und die Leiche Siegfried's versehrt, reinigt vom Fluche den Ring, welcher mit ihrer Asche zugleich den Fluten des Rheins, woher er stammt, zurückgegeben und in sein glänzendes Gold aufgelöst wird. Die Elemente sind versöhnt, der Fluch ist gebrochen, die Welt erlöst. Wie der Phönix aus der Asche, so steigt aus der zusammenbrechenden Götterwelt das Reich der Liebe empor, wie es der letzte Monolog Brünnhilden's so schön und verheissungsvoll andeutet.

Es ist bemerkenswerth, dass Wagner diese grosse Tragödie der Willensverneinung und Weltvernichtung gedichtet hat: ohne Kenntniss der Schopenhauer'schen Philosophie. Unabhängig von einander haben Philosoph und Künstler dieselbe Wahrheit gefunden und jeder in seiner Sprache der Welt verkündet. Dagegen ist in *Tristan und Isolde* allerdings eine grossartige poetische Verkörperung des inzwischen vom Künstler völlig durchdachten philosophischen Gedankens zu erkennen; und es ist wiederum von besonderer Bedeutung, dass gerade in diesem Werke die M u s i k zu so ganz ungeahnter Gewalt und reicher Entfaltung gelangte, indem eben diese Kunst der eigentliche Ausdruck des in der Philosophie Schopenhauer's als das Weltwesen enthüllten *Willens* ist, dessen *Erscheinungs*formen nur die anderen Künste in ihren malerischen, plastischen oder begrifflichen Abbildern zur Darstellung zu bringen vermögen. Und Kraft dieser seiner eigenthümlichen *musikalischen* Kunst, welche sich ihm als Macht der L i e b e offenbart hatte, überwand der Künstler auch die Schreckenswelt der philosophischen Erkenntniss und vermochte es, über den gänzlichen Untergang alles Seienden in den „Nibelungen" hinaus, den *Erlösungsgedanken* selbst, der am Schlusse jenes Dramas mehr nur erst musikalisch angedeutet war, wie zur Vollendung des Werkes unseres Philosophen, mit religiöser Erhabenheit zur dramatischen Darstellung zu bringen: in seinem letzten Werke, dem *Parsifal.*

Der „Parsifal" offenbart uns den intimen Zusammenhang der Schopenhauerschen Lehre und der christlichen Religion. Wem es unfasslich erscheinen mochte, wie Schopenhauer selbst einmal seine durchaus atheistische Philosophie die christlichste nennen konnte, der wird die tiefe Wahrheit dieser Bezeichnung an Wagner's „Parsifal" erkennen lernen. Der Philosoph durfte in seiner rein begrifflichen Weltdarstellung, lediglich nach den Vernunftgesetzen des logischen Denkens verfahrend, dem Begriffe ewig unfasslicher *Gottheit* keinen Raum vergönnen. Der Dämon der einzig begreifbaren, aber von ihm auch bis in's Tiefste begriffenen *Welt*, der Wille, war es allein, mit dem der Philosoph als Solcher sich beschäftigen konnte. Was darüber hinaus lag, konnte er nur durch Negationen, wie *Verneinung des Willens* andeuten. Aber der Künstler konnte dieses Verschwiegene oder Angedeutete im offenbarenden *Bilde* uns verkünden. Was der Göttliche selbst am Kreuze bethätigt hat, dichtet der musikalische Dramatiker, im lebendigen

Gleichnisse der Tragödie, als eine ideale Wirklichkeit für den unmittelbaren Glauben aller Schauenden in eine neue, religiös-künstlerische Form.

Diess ist auch die positive Verklärung der im Negativen endenden düsteren Erkenntnisse unseres Philosophen. Auch das Christenthum ist in seiner reinen, ursprünglichen Form pessimistisch. Weltekel und Weltflucht ist die herrschende Empfindung, der zwingende Trieb des ursprünglichen Christen. Die Erde ist ihm *ein Jammerthal*, der Wandel auf dieser Welt nur eine Vorbereitung auf ein besseres Sein. Das Christenthum fordert ein Leben *sub specie aeternitatis* und lehrt Entsagung vom Scheine irdischer Nöthe und Herrlichkeiten. Derselbe Geist spricht uns aus den Trauerspielen der christlichen Dichter und ist den Forderungen adäquat, welche Schopenhauer an die Tragödie stellt. Zwar haben auch die Helden des Alterthumes entsagt und den Schlägen eines allgewaltig über ihnen stehenden Schicksals stoischen Gleichmuth entgegengebracht, aber in der *Stoa* gab es für den Menschen keine Erlösung, wie es nur Tugend, aber keine Sünde, tapferes Ertragen der Schrecken des Todes, aber keine Erkenntniss der Schuld des Lebens gab. Freiwilliges, freudiges Entsagen, wahres Triumphiren über das Leben und seine Lockungen, völliges Hinwenden zu einem anderen, höheren Sein und zum Wirken und Leiden für dasselbe — die Idee der *Erlösung* überhaupt — war erst den christlichen Helden vorbehalten — den wirklichen, den Heiligen der Legende, wie den fiktiven, den Heroen der Tragödie.

Diess eben tritt am Reinsten und Schönsten hervor in R. Wagner's jüngster Dichtung, dem „Parsifal“, welche auch die tragische Tendenz Schopenhauer's in sofern am Vollendetsten poetisch veranschaulicht, als sie zugleich über dieselbe versöhnend hinausgeht und so die höchsten Gränzen für die Wirkung der Tragödie erreicht.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

(Aus den Schriften Luther's, und zwar, wo der Ort nicht besonders angegeben, aus dem Sendschreiben „an den christlichen Adel deutscher Nation“, 1520.)

> Ich kann's ja nicht lassen, ich muss auch sorgen für das arme, elende, verlassene, verachte, verrathne und verkaufte Deutschland, dem ich kein Arges, sondern alles Gute gönne, als ich schuldig bin meinem lieben Vaterland.
>
> (An den Kardinal Albrecht, Kurfürsten von Mainz, 1530.)

(Vom geistlichen Stande.)

Man hat's erfunden, dass Pabst, Bischöfe, Priester, Klostervolk wird der geistliche Stand genannt; Fürsten, Herren, Handwerks- und Ackersleute der weltliche Stand, welches gar ein fein Comment und Gleisen ist. Doch soll Niemand drob schüchtern werden. Und das aus dem Grund: denn alle Christen sind wahrhaftig geistlichen Standes, und ist unter ihnen kein Unterschied, denn des Amts halben allein. Dass aber der Papst oder Bischof salbt, Platten macht, ordinirt, weiht, anders denn Laien kleidet, mag einen Gleisner oder Oelgötzen machen, macht aber nimmermehr einen Christen oder geistlichen Menschen.

(Von der Gemeinschaft der Bürger in der Stadt Christi.)

Darum, wo es die Norm fordert, soll dazu thun, wer am ersten kann, als ein getreu Glied des ganzen Körpers. Wäre das nicht ein unnatürlich Fürnehmen, so ein Feuer in einer Stadt aufging, und Jedermann soll stille stehen, lassen für und für brennen, was da brennen mag, allein darum, dass sie nicht die Macht des Bürgermeisters hätten? Ist hie nicht ein jeglicher Bürger schuldig, die andern zu bewegen und berufen? Wieviel mehr soll das in der geistlichen Stadt Christi geschehen, so ein Feuer der Aergerniss sich erhebet!

(Zur Frage: ob der Deutsche arm sei?)

Bisher hat eine Stadt, die bei vier- oder fünfhundert Bürger hat, können geben fünf, sechs, sieben hundert Gülden Werth, allein den Bettelmönchen, ohn was Bischöfe, Offizialen, und andere Schinder, dazu was sonst Bettler und Stationirer geraubt haben. Dazu noch heutiges Tags soll wohl eine solche Stadt fünf oder sechs hundert Gülden allein für Barett jährlich geben: will schweigen, was Würze, Seiden, Gold, Perlen und des unnützen Dings kostet; ja was wird Bier und Wein verschlemmt? Dass, wenn man Alles zusammenrechnet, eine solche Stadt jährlich weit über tausend Gülden in den Dreck wirft. Solch arm, elend, verloren Regiment ist izt in deutschen Landen. Sollt sie aber einhundert Gülden oder zwei zur guten Schule und Predigtstuhl geben, ja, da müsste man verarmen und zum Bettler werden, da haben wir nichts, da regiert Geiz und Sorge der Nahrung, da will man Hungers sterben.

(An die Christen zu Rigen in Liefland, 1524.)

(Ueber den Luxus.)

Ich acht, ob schon der Pabst mit seiner unerträglichen Schinderei uns Deutschen nicht beraubt, hätten wir dennoch mehr als zuviel an den heimlichen Räubern, den Seiden- und Sammetkrämern.

Es wäre hoch noth ein gemeines Gebot und Bewilligung deutscher Nation wider den überschwänglichen Ueberfluss und Kost der Kleidung, dadurch so viel Adel und reiches Volk verarmt. Hat doch Gott uns, wie andern Landen, gnug gegeben, Wolle, Haar, Flachs, und Alles, das zu ziemlicher ehrlicher Kleidung einem jeglichen Stande redlich dienet; dass wir nicht dürfen so greulich grossen Schatz für Seiden, Sammet, Güldenstück, und was der ausländischen Waar ist, so geudisch verschütten.

Desselben gleichen wär auch noth weniger Spezerei, das auch der grossen Schiffe eines ist, darin das Geld aus Deutschland geführt wird. Es wächst uns ja von Gottes Gnaden mehr Essen und Trinken, und so köstlich und gut, als irgend einem andern Land.

(Vom Handel.)

Ich werde hie vielleicht närrisch und unmöglich Ding fürgeben*), als wollt' ich den grössten Handel, Kaufmannschaft niederlegen. Aber ich thu das Meine. Wird es nicht in der Gemeinde gebessert, so bessere es selbst, wer es thun will.

*) *Fürgeben* = *„öffentlich behaupten“*, mit dem Nebensinne: *„der öffentlichen Beurtheilung preisgeben“* hat in seiner Bedeutung nichts gemein mit modernem *vorgeblich* = angeblich; *vorgeben* = vorschützen.

Ich sehe nicht viel guter Sitten, die in ein Land kommen sind durch Kaufmannschaft.

Das weiss ich wohl, dass viel göttlicher wäre, Ackerwerk mehren und Kaufmannschaft mindern: es ist noch viel Land, das nicht umtrieben und geackert ist.

(Vom Geldhandel.)

Hie müsste man wahrlich auch den Fuggern und dergleichen Gesellschaften einen Zaum ins Maul legen. Wie ist's möglich, dass sollt recht und göttlich zugehen, dass bei eines Menschen Leben sollten auf einen Haufen so grosse königliche Güter gebracht werden?

Ich weiss die Rechnung nicht, aber das versteh ich nicht, wie man mit hundert Gülden mag des Iahres erwerben zwanzig, ja ein Gülden den anderen; und das Alles nicht aus der Erden oder dem Viehe, da das Gut nicht in menschlicher Witz, sondern in Gottes Benedeiung steht. · Ich befehl das den Weltverständigen!

Aber das grösste Unglück deutscher Nation ist gewisslich der *Zinskauf*. Wo der nicht wäre, müsste Mancher sein Seiden, Sammet, Güldenstück, Spezerei und allerlei Prangen wohl ungekauft lassen. Er ist nicht viel über hundert Jahr gestanden, und hat schon fast alle Fürsten, Stifter, Städte, Adel und Erben in Armuth und Verderben bracht. Sollt er noch hundert Jahr bestehen, so wär es nicht möglich, dass Deutschland einen Pfennig behielte, wir müssten uns gewisslich einander fressen.

(Von den Juden.)

Ueber andre habt ihr euch noch die Juden im Lande, die da grossen Schaden thun. Nu wollen wir christlich mit ihnen handeln, und bieten ihnen erstlich den christlichen Glauben an, dass sie sich zu dem Messia bekehren wollen und sich taufen lassen, damit man sehe, dass es ihnen ernst sei; wo nicht, so wollen wir sie nicht leiden.

Das habe ich als ein Landeskind auch zur Warnung sagen wollen, dass ihr euch fremder Sitte nicht theilhaftig macht. Wollen sich die Juden zu uns bekehren, und von ihrer Lästerung aufhören, so wollen wir es ihnen gern vergeben; wo aber nicht, so sollen wir sie auch bei uns nicht dulden noch leiden.

(Aus Luther's *letzter* Predigt, am Tage Matthiä 1546.)

(Ueber Universitäten.)

Wir sollten auch, wo die hohen Schulen fleissig wären in der heiligen Schrift, nicht dahin schicken Jedermann, wie izt geschicht, da man nur fragt nach der Menge, und ein Jeder will einen Doctor haben; sondern allein die allergeschicktesten.

Denn die hohen Schulen sollten erziehen eitel hochverständige Leute in der Schrift, die da möchten an der Spitze stehen wider die Ketzer und Teufel und alle Welt. Aber wo findet man das? Ich hab gross Sorge, die hohen Schulen sind grosse Pforten der Höllen.

Doctores der Arznei, der Rechten, der Sententien mögen der Pabst, Kaiser und Universitäten machen; aber sei nur gewiss: einen Doctor der heiligen Schrift wird dir Niemand machen, denn allein der heilige Geist vom Himmel.

(Ueber Schriftwesen.)

Die Bücher müsste man auch wenigern, und erlesen die besten. Denn viel Bücher machen nicht gelehrt, viel Lesen auch nicht; sondern gut Ding und oft lesen, wie wenig sein ist, das macht gelehrt in der Schrift und fromm dazu.

Ob gross und viel Bücher machen Kunst sei, und besserlich der Christenheit, lass ich Andere richten. Ich acht aber, so ich Lust hätte, ihrer Kunst nach grosse Bücher zu machen, es sollt mir schleuniger folgen, denn ihnen nach meiner Art einen kleinen Sermon zu machen. Wenn erfolgen so leicht wäre als verfolgen, wäre Christus längst wieder vom Himmel geworfen und Gottes Stuhl selbst umgekehrt.

(Zuschrift an Herzog Joh. von Sachsen,
29. März 1520.)

(Ueber seine eigenen Schriften.)

Gern hätte ich's gesehen, dass meine Bücher allesammt wären dahinten blieben und untergangen. Und ist unter anderen Ursachen eine, dass mir grauet vor dem Exempel: denn ich wohl sehe, was Nutzes in der Kirchen geschafft ist, da man hat ausser und neben der heiligen Schrift viel Bücher und grosse Bibliotheken zu sammeln.

Nu ich's aber ja nicht kann wehren, und man ohne meinen Dank meine Bücher will (mir zu kleinen Ehren) izt sammeln, muss ich sie die Kost und Arbeit lassen dran wagen. Tröste mich dess, dass mit der Zeit meine Bücher werden bleiben im Staube vergessen; sonderlich weil es so hat angefangen zu schneien und zu regnen mit Büchern und Meistern, welche auch bereitan viel da liegen vergessen und verwesen, dass man auch ihrer Namen nicht mehr gedenkt, die doch freilich gehofft, sie würden ewiglich auf dem Markt feil sein und Kirchen meistern.

(Aus der Vorrede zur ersten Sammlung von Luther's deutschen Schriften, Wittenberg 1539 — 59, veranstaltet auf Veranlassung des Kurfürsten Johann Friedrich.)

(Ueber seine Sache.)

Ich hab mein Schreiben vielmal auf Erkenntniss und Verhör erboten, das Alles nicht geholfen. Wiewohl auch ich weiss, so mein Sach recht ist, dass sie auf Erden muss verdammt werden. Ist auch noch nie eine von Menschen auf Erden gerechtfertigt, sondern ist allzeit der Widerpart zu gross und stark gewesen. Es ist auch mein allergrösste Sorge und Furcht, das mein Sache möchte unverdammt bleiben, daran ich gewisslich erkennet, dass sie Gott noch nicht gefalle.

Ich acht auch wohl, dass ich hoch gesungen hab, viel Dings fürgeben*), die als unmöglich werden angesehen, viele Stück zu stark angriffen. Wie soll ich ihm aber thun? Ich bin es schuldig zu sagen. Es ist mir lieber, die Welt zürne mit mir, denn Gott; man wird mir ja nicht mehr denn das Leben können nehmen.

---

*) Siehe die obige Anmerkung.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Aus der Reihe unserer Mitarbeiter hat ein plötzlicher Tod eine der werthvollsten und am schwersten zu ersetzenden Kräfte herausgerissen: Professor Karl Mayrberger, Kapellmeister der Kirchenmusik in Pressburg, der Verfasser der höchst interessanten, belehrenden und im gewissen Sinne grundlegenden Artikel über „R. Wagner's Harmonik, erläutert an den Leitmotiven aus Tristan und Isolde", deren ersten das Doppelstück vom Mai und Juni dieses Jahrganges der „Bayreuther Blätter" gebracht hatte, ist am 25. September zu Pressburg in seinem 53. Lebensjahre den Folgen eines Schlagflusses erlegen.

Die Leser der „Blätter" hatten es in den ersten Jahren des Erscheinens dieser Zeitschrift mit uns zu beklagen gehabt, dass es uns unmöglich zu bleiben schien, einen tüchtigen Mitarbeiter für das so wichtige, und fast noch völlig brach liegende Gebiet der musikalischen Theorie, in Beziehung auf die neueste Entwicklung der Kunst durch R. Wagners schöpferisches Genie, uns zu gewinnen. Die enthusiasmirende Gewalt der Kunstwerke unseres Meisters wirkt ohne unser Bemühen wie mit elementarer Macht auf immer weitere Kreise. Unsere Aufgabe bleibt es unter solchen Umständen, dass wir Derjenigen hilfreich uns annehmen' welche diesen neu und mächtig entbundenen Enthusiasmus sich durch ernstes Studium befestigen und sich von ihm bewusste Rechenschaft geben mögen. Es ist uns damit zugleich die Möglichkeit eröffnet, in einer dem idealen Werthe solcher seelischen Macht gar entfremdeten Zeit, auch die rechten Wege wieder zu finden und zu weisen für eine selbst etwa wiederum schöpferisch wirkende Kreuzfahrt nach dem erträumten Zukunftslande einer deutschen Kultur. Dabei aber hatten wir auch jener anderen Seite der Bedeutung der grossen Werke, welche draussen über dem Enthusiasmus und dem dadurch erregten Widerstreite allzusehr vergessen blieb, unsere ernstliche Aufmerksamkeit zuzuwenden und sie damit der Aufmerksamkeit der musikalisch gebildeten Freunde der Wagnerischen Kunst zu gründlicherer Beachtung zu empfehlen: nämlich die eminente künstlerische Technik des Meisters, die aus seinem Schaffen für die musikalisch-dramatische Kunst sich ergebenden eigenen Form- und Stylgesetze und die davon abgezogene Erweiterung der bisherigen musikalischen Theorie.

Karl Mayrberger nun war der erste Theoretiker, welcher sich uns anschloss, indem er, auf Grund seiner vorangegangenen, in seinem Lehrbuche der diatonischen Harmonik (I. Theil, Pressburg 1879) niedergelegten Studien, jene Aufsehen erregenden Artikel über die chromatische Harmonik R. Wagner's schrieb und dieselben vor jedem Versuche ihrer Veröffentlichung dem Meister selbst zur Begutachtung einsandte. Dieser konnte am Wenigsten die Bedeutung solcher Arbeit verkennen; vielmehr glaubte er mit Freude in dem bisher uns fremd gebliebenen Manne aus dem fernen Ungarn den längst erwarteten Theoretiker unserer „Blätter" gefunden zu haben und empfahl daher die betreffenden Aufsätze auf das Wärmste zur Aufnahme in unserer Zeitschrift, woselbst sie denn auch in dem oben angegebenen Hefte zu erscheinen begannen. Der zweite Artikel, welcher die Harmonik an den Leitmotiven des ersten Aufzuges von Tristan und Isolde erläutert, war bereits gesetzt und korrigirt, er sollte im Oktober-Stücke der „Blätter" erscheinen; — da traf die Todesanzeige ein. Soeben auch hatte der Autor einer Einladung des *Wiener akademischen Wagnervereins* folgen wollen, um dort einen Vortrag über das gleiche Thema zu halten, in der Hoffnung, dass hieran ein weiterer Vortragscyklus und vielleicht sogar eine Anstellung als Lehrer der neuen (chromatischen) Harmonik in Wien sich anschliessen könne. Im Hinblick hierauf hatte er bereits im Sinne gehabt, die Aufsätze der „Blätter" zu einem grösseren

Werke zu verarbeiten, welches für jeden an der Entwickelung seiner Kunst ernstlich theilnehmenden Musiker vom höchsten Interesse hätte sein müssen. Diesem Allen war nun ein jähes Ende geworden. —

Was wir unsererseits thun können, das Andenken des verdienstvollen Mannes zu ehren und diess insbesondere seiner zahlreichen, nicht in einer seinen Verdiensten entsprechenden äusseren Lage hinterlassenen Familie zu beweisen, das soll sicherlich geschehen; und wir bitten unsere musikalischen Freunde sich daran auf die ihnen sich darbietende Weise durch die Anschaffung des *vollständigen Separatabdruckes* der bisher vom Autor an die Redaktion der „Blätter" eingesandten Artikel über die Harmonik R. Wagner's zu betheiligen. Dieser Abdruck soll demnächst vom Patronatvereine als Broschüre veröffentlicht werden; dagegen werden wir in den „Blättern" selbst eine Fortsetzung der Artikel nicht erscheinen lassen, um die volle Kraft und Bedeutung eines litterarischen Monumentes zum Gedächtnisse unseres geschiedenen Mitarbeiters der genannten Broschürenausgabe seiner vorzüglichen Arbeit zuzusichern.

Wir sind überzeugt, dass unsere Mitglieder dem auch von dem Meister so werth geschätzten Theoretiker unserer Kunst ein hochachtendes Andenken theilnahmvoll bewahren werden.

Unser Verein hat auch den Verlust eines Mitglieds seines Vorstandes zu beklagen. Herr kgl. Advokat und Rechtsanwalt Ferdinand Kaefferlein ist am 11. Oktober nach langem Leiden zu Bayreuth gestorben. Seit dem Bestehen des Verwaltungsrathes der Bayreuther Bühnenfestspiele hatte der Verstorbene demselben als juristischer Beirath angehört.

Die Redaktion versandte zum 22. Oktober, als zum 70jährigen Geburtstage unseres allverehrten Meisters Franz Liszt, einen „Festgruss der Bayreuther Blätter" in etwa 100 Exemplaren an den gefeierten Künstler in Rom, an einige seiner bewährtesten Freunde und Schüler, und an die Vertreter des Patronatvereines. Der Festgruss bestand in folgendem, von Herrn H. v. Stein gedichteten Sonette:

Als jubelnd eine Welt um Dich entbrannt,
Und tausendfacher Lorbeer Dir entsprossen,
Da, Deine Kunst in tiefste Brust verschlossen,
Hast Du zu heil'gen Stillen Dich gewandt.

So innig hast Du dann den Freund erkannt
Und seines Lebens düstern Bann gebrochen;
Den Namen, aller Orten bald genannt,
Hast Du zuerst mit Inbrunst ausgesprochen. —

Ich deute Deine grossen, strengen Züge,
Wie sie zu mildem Lächeln sich verklären, —
Ein Sonnenstrahl in blitzend wilden Wettern:

So spielt, weil sonst die Stirne nicht ertrüge
Den vollen Kranz des Ruhmes und der Ehren,
Vertrauter Liebe Hauch in seinen Blättern.

Geschäftlicher Theil.

Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Nach der im letzten Stücke dieser Blätter enthaltenen Mittheilung findet die Hauptprobe des Parsifal am 24. Juli 1882 statt, und die Aufführungen für die Patrone, resp. verehrl. Mitglieder des Patronatvereins am 26. und 28. Juli 1882.

Nach den früheren Bestimmungen haben diejenigen Mitglieder, die dem Vereine bis 1882, also volle fünf Jahre, angehören, das Recht, die Hauptprobe und eine Aufführung zu besuchen, die Mitglieder, die dem Vereine nur drei Jahre angehört haben, haben das Recht, eine Aufführung zu besuchen.

Für diejenigen Gönner, die dem Unternehmen grössere Beiträge gespendet haben, bleiben die früheren Bestimmungen in Geltung. Die Zeichner von Garantiescheinen, welche nicht Mitglieder des Patronatvereins sind, können um den festgesetzten Eintrittspreis von M. 30 der zweiten Aufführung für die Patrone beiwohnen.

Die Ausgabe der Eintrittsberechtigungen, die auf Namen lauten und eventuell nur von den nächsten Familienangehörigen benützt werden dürfen, erfolgt vom Januar ab gegen Rückgabe der fünf Quittungen der Jahre 1878—1882 oder der drei Quittungen 1878—1880. Für etwa in Verlust gegangene Quittungen wird die Ausstellung eines Reverses bebeansprucht, der vor Missbrauch dieser Quittungen durch Unberechtigte schützen soll.

Den Wünschen der verehrten Mitglieder in Bezug auf die Wahl der Sitzplätze wird möglichst Rechnung getragen werden.

Die Quittungen für 1882 werden im Laufe des November den Herren Vertretern übermittelt werden. Diejenigen Mitglieder, welche die Beträge direkt entrichtet haben, bitten wir den Betrag für 1882 im Januar 82 mit den früheren Quittungen einzusenden (Adresse Fr. Feustel).

Bayreuth, Oktober 1881.

Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele und Vorstand des Patronatvereins.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Oktober. November. Doppelstück. Zweite Hälfte. 1881.

Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft.

Allgemeine Einleitung.

Von Ludwig Schemann.

Die Gegensätze jener zwei feindlichen Kulturen, welche wir der Kürze halber hier die *Historische* und die *Künstlerische* nennen wollen, lassen sich sehr prägnant in zwei Formeln fassen, welche der Kunst ihre Stellung in der Welt anweisen. *„Es ist schön, dass sie da ist"*, lautet die der ersten, *„es ist nothwendig, dass sie da sei"*, die der zweiten Richtung. Wir können nicht umhin, jenem „schönen Dasein" einmal recht ernstlich auf den Grund zu gehen, um, falls es sich uns als ein, nichts weniger als schöner, Schein offenbaren sollte, daraus die um so dringendere Nothwendigkeit eines wirklichen Vorhandenseins der Kunst herzuleiten.

Das Charakteristische unserer herrschenden Geistes-Kultur ist das „Objektiviren", das Nichtdurchdringen, sondern innerliche Fernhalten der geistigen Mächte bei massenhafter äusserlicher Befassung mit denselben, das Konstruiren einer historischen, nicht das Leben einer unmittelbar wirklichen Entwicklung. Wenn man absieht von denjenigen Manifestationen der Wissenschaft, in welchen dieselbe praktischen Zwecken und Nothwendigkeiten des Lebens dient, und

von denen einer Kunst, welche nur dem Amüsement zu dienen scheint: so könnte man, nach der Physiognomie unseres heutigen geistigen Lebens, als das Endziel aller Geistesthätigkeit die allerwunderlichste Abstraktion: die Verwandlung des Lebens in Weltgeschichte ansehen. Nun halten sich zwar bei Schiller's berühmtem Ausspruche: *„Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“* die Wenigsten, die ihn gebrauchen, den Zusammenhang gegenwärtig, der auf das Wesen der Weltgeschichte erst das eigentlich klärende Licht wirft, wonach nämlich der *einzelne Mensch* in seinem Lebenslaufe sein eigener Richter ist, und aus der Summe einzelner Lebensgeschichten die Weltgeschichte sich zusammensetzt. Unser historisches Zeitalter vergass vielmehr gänzlich dieses ihres individuellen Urquelles und sah in ihr nur noch ein Kommen und Gehen, ein Aufeinanderstossen von *Massen*, das den Einzelnen gar nichts mehr anzugehen schien, und das dieser sich am Ende recht objektiv „wissenschaftlich“ vorführen lassen konnte. So denkt man sich die Weltgeschichte nicht mehr von tausend einzelnen Individuen erlebt, sondern von tausend emsigen Historikern zusammengetragen, und unter der Firma von Schlosser, Weber, wenn's hoch kommt, von Ranke, dem Wunder der Historik, die Welt gerichtet. Doch nein, nicht einmal eigentlich gerichtet; „wo kein Kläger, ist auch kein Richter“ könnte man vielmehr Angesichts einer Weltordnung sagen, die eine von den Welthistorikern selbst als solche anerkannte höhern Instanz, die Philosophie, für überaus vortrefflich erklärt hat. Wenn man dennoch in doppelzüngiger Ironie von dieser Weltordnung als von einem *Prozesse* gesprochen hat, so wäre das zum Mindesten ein Prozess, bei dem nur die zahlreichen Anwälte zum Worte kämen: die historischen, die uns nachweisen, dass bisher der Lauf der Welt ein ordnungsmässiger gewesen sei, übergeben die Acten den philosophischen, die nun wieder beweisen, dass besagter Weltlauf in alle Ewigkeit fort immer ordentlicher werden müsse; die Jury Öffentliche Meinung würde leicht hiervon überzeugt und Freisprechung und allgemeiner Jubel das Ende sein.

Es liegt auf der Hand, dass bei einer „Theilung der Welt“, die im Grunde nur die Wissenschaft vorgenommen hat, die *Kunst* gar keinen Antheil abbekommen konnte. Ungeachtet ihrer zweifellos bedeutenden Macht über die Gemüther bedarf sie doch einer Unterstützung durch die Philosophie: ihre Wirkung, die zunächst als eine Ekstase, ein völliges Aussichheraustreten sich äussert, hat der in sich zurückgekehrte Mensch das Bedürfniss sich erklären und gleichsam sanktioniren zu lassen; und wie der einzelne Mensch für sich, so sehnt sich hiernach der Künstler für die Tausende, denen er sich mittheilen will. Aber die Philosophie hatte Besseres zu thun, als sich um die Kunst zu bekümmern! Man sehe, mit welch jämmerlichen Abfällen sich noch der Künstler behelfen musste, der, nachdem er die Weltgeschichte überwunden, sehnsüchtiger als Einer der Philosophie sich zuwandte und am Ende eus Noth selbst Philosoph geworden ist. So von der Philosophie, welche ainzig sie in ihrem überweltlichen Ursprunge hätte offenbaren und nach ihrer

überhistorischen Mission zur Geltung bringen können, im Stiche gelassen, musste am Ende auch die Kunst auf lange Zeit in die Bahn einer Alles in sich aufzehrenden Entwicklung mit hineingezogen werden: auch sie verfiel, wie das Leben selber, das sie hätte wiedergeben sollen, fast im Entstehen schon der *Historie*, aus der nur vereinzelte Töne dem näher Hinhorchenden, wie eine Mär vergangener Tage, ergreifend an's Ohr schlugen.

Kaum, dass so die Kunst, in ihrer historischen Verwerthung, einen Beitrag zur Geschichte des Genie's lieferte, dessen Naturgeschichte wir Schopenhauer verdanken. Denn die Geschichten der Litteratur, der Philosophie, der Künste, enthalten sie anders als höchstens *implicite* eine Geschichte des Genie's? *implicite* recht eigentlich, nämlich so eingewickelt, dass, wenn man aus allen wirklichen zeitlichen und räumlichen Bedingnissen und aus Dem, was der Schreibende von eigenem historischen Sinn hineingelegt und an historisehem Kleinkram daraufgehäuft hat, das ursprüngliche Genie herausentwirrt, dasselbe meist erstickt sein wird! Bliebe es aber leben, welche patriarchalisch-harmlose Geniegeschichte erhalten wir trotzdem an Stelle der wirklichen Weltgeschichte des Genies, deren Verlauf wahrhaftig nicht minder tragisch ist als der Verlauf der Geschichte unseres Planeten! Da scheint das Genie frisch und guter Dinge, wie das Hühnchen aus dem Ei, hervorgegangen aus einem höchst unschuldigen Urzustande, am Liebsten gleich mit beim Schöpfungsprozesse und gleichsam als letztes Symptom der Gottähnlichkeit des Menschen; und Alles schweigt von den Revolutionen — ganz anderen noch, als unsere Erde sie durchlebt —, welche nothwendig werden sollten, ehe jene einzige wahrhaft gottähnliche Macht in der Welt ihre Stelle finden konnte. Und dann haben in deren Reiche Titanenkämpfe, gestürzte Dynastien und kinderverschlingende Zeitengötter, Heraklesarbeiten und prometheische Leiden gewiss noch weniger gefehlt, als in der Natur- und Menschenwelt. Leider vermögen wir auch in ihm, zur Zeit seiner festesten Begründung, als Grundwesen nur einen dunkeln Willen, nicht eine ordnende Vorsehung zu entdecken; und wie an der moralischen Weltordnung auch der Frömmste irre werden kann durch das Leiden, das gerade die Besten heimsucht, so an der planmässigen Ordnung einer fortschreitenden Geisteskultur auch der feurigst Hoffende dadurch, dass das höchste Geistige, das Genie, so unendlich viel vergeudet erscheint, weit entfernt, immer Baustein zu einem ewigen Monumente zu sein. Es hat, in seinen höchsten Manifestationen, immer wieder unternommen, an einer Kultur zu bauen; aber wenn es zu einer stattlichen Höhe sich erhoben, fehlte ein verbindendes Glied, ein früheres erwies sich unzuverlässig, zerbröckelte, und wie oft ist das ganze Gebäude wieder zusammengestürzt! Eine Krönung desselben wagen denn auch nur Diejenigen zu weissagen, denen dieselbe mit der Krönung des Weltgebäudes selbst zusammenfällt. Diese erkannten in der Kunst nur die höchste Blüthe eines *blühenden* Erdenlebens; und so legten sie es darauf an, das Genie und seine Welt in einem ebenso unschädlichen Lichte darzustellen, wie diess den Welthistorikern mit der Weltgeschichte gelungen

war. Die kosmogonischen und mythischen Urprozesse, die wir am Anfange aller Entwicklung vermuthen, mussten gleichermaassen wie die uns vor Augen liegenden tragischen Entwicklungen der historischen Genieperioden entweder ganz verschwiegen oder doch möglichst schönselig gemildert werden; und so ist bisher zumeist der Menschheit, wie einer „reiferen Jugend", Geniegeschichte erzählt worden, etwa wie man der wirklichen reiferen Jugend die als Abbild schon einmal herangezogenen Mythen vorträgt, nämlich alles Grotesken und Unsittlichen, d. h. Wahren und Natürlichen, entkleidet; ja, wie man jenen angepassten Erzählungen gar noch eine Moral gerne zum Schluss beigiebt, so auch hier eine *Lehre*, mit der für künftige Zeiten dem Genie, in dessen eigene Welt man nicht hat eindringen können, in der wirklichen Welt eine kümmerliche Existenz vorgeschrieben und umzirkt werden soll.

Hier geht der Historiker in den Kritiker über. Wir wollen uns hüten, die tausendfach gehörten Klagen über letzteren zu wiederholen; uur auf einen Zug sei hier hingedeutet, der beweisen möge, dass er sein eigenstes Wesen, herz- und verständnissloses Mäkeln, nie und nirgends verläugnen kann. Vor Aller Augen liegt diess, wenn der Kritiker den Satzanfang, der ihm fortwährend auf der Zunge schwebt: „hättest Du . . ." (nämlich: dich meinem armseligen Ich etwas mehr angepasst) dem Künstler selbst als menschlicher Persönlichkeit oder als schöpferischem Geiste, in der Beurtheilung seiner Werke, entgegenwirft. Aber was ist es anders, wenn er, aus irgend welchen Gründen den Künstler unangetastet lassend, nun an dessen Vervielfältigung in seinen menschlichen Gebilden sich schadlos dafür hält, dass er seiner Natur solchen Zwang hat anthun müssen? *Poetische Gerechtigkeit!* was ist sie anders, als ein Bemäkeln der dichterischen Gestalten, mit dem Hintergedanken: wären sie nur ein wenig besser gewesen, so wäre es ihnen auch besser ergangen — ein Hohn auf die wirkliche Tragik des Menschenlebens wie der Kunst!? So möge es namentlich auch Niemanden irre führen, wie hie und da ein Kritiker sich sogar für einen Genius wirklich zu begeistern scheint; die Grundsätze, nach denen er sich begeistern lässt, sind die der allerplumpsten Anbetung des Erfolges. Zum Genie gehört ihm vor Allem *Glück*, in dessen Sonnenglanze „Harmonie" und „Schönheit" sich am hellsten darstellen, nämlich am greifbarsten die Oberfläche bedecken; und indem er sich die schönen und harmonischen aus der räthselhaften Fülle der Genie's heraussucht, um sie unter die Sterne (Klassiker) zu versetzen, erhebt er Züge, welche, wie sie ihm in individueller Gestaltung gerade entgegentreten, sehr wohl nur Ergebnisse besonderer Fügungen sein können, zu einem „ewigen Gesetze", nach dessen Buchstaben er, ein „weiser und gerechter Richter", das tragische Genie herzlos seinem Schicksale überlässt, das „wilde", nicht zu rechter harmonischer Entwicklung gelangte, erbarmungslos verurtheilt. Und doch sollte sich ihm als erstes Gesetz aus dem Verkehre mit dem Grossen die gleiche unantastbare Heiligkeit alles echten und wahren Genie's ergeben; wie wir denn auf's Entschiedenste es aussprechen wollen, dass, wer je an einem grossen Künstler

in Worten oder Werken sich versündigt hat, nie einen anderen wirklich geliebt oder verstanden haben kann; denn die Vielheit ist in jener zweiten idealen Welt noch ganz anders blosser Schein, als in unserer sichtbaren!

Haben sich also durchweg die Historiker unfähig erwiesen, dem Genie auf seinen geheimnissvollen Gängen zu folgen, geschweige zu demselben hin und für dasselbe zu *erziehen*, so ist demnach in diesem Sinne wahrhaft ergiebig nur gewesen, was das Genie selbst in ästhetischen Dingen gesagt hat. Es ist charakteristisch, wie in den neueren Zeiten der Künstler immer mehr nur noch bewaffnet mit eigener kritischer Begabung in eine Welt entsendet worden ist, wo die wilden Horden der litterarischen Krttik hausten, bis endlich, der „Oper und Drama“ schrieb, für den Augenblick den Geist des Weltenrichters selbst in sich zu bergen schien, der hierhin und dorthin den Spruch fällte: „Du lebe, Du verdorre!“ Ohne Bedauern haben wir wie Vieles verdorren sehen; aber welch ein Jubel ging durch die Gemüther, als, nach jenem Spruche, Der und Jener unserer Meister, die immer mehr ihrem vierbändigen Biographen zu erliegen drohten, herrlich wieder auflebte! Hier erfuhren wir es endlich, dass nicht Das das Merkwürdige sei, wie grosse Männer aus ihrer Zeit herauswachsen — das Thema der müssigen Litteratur-Historie —, sondern wie sie in jede Zeit und jedes Menschengemüth wieder hineinwachsen und so gleichsam neu entstehen — ein Erlebniss, doppelt bedeutsam, weil Jene hier in eine neue aufjauchzende Aera der Kunst hineinwuchsen, deren Stunde jetzt erst geschlagen zu haben schien, und von welcher die Hoffnung laut ward, dass sie nicht mehr nur, wie ehedem, in die umgebende geistige Entwickelung sich mühsam hineinringen, sondern ihr eine eigene Signatur aufprägen würde. Denn inzwischen war die rettende Verbindung der Kunst und der Philosophie, in einer gewaltigen Steigerung beider, vor sich gegangen. Schopenhauer, welcher allem Genie die Rolle des ewigen Klägers zuwies, der beim Weltprozesse nicht zu Worte hätte kommen können, und diese Rolle zur positiven dahin sich steigern liess, dass es gleichsam einen Regulator des Erdenlebens zur Verhütung eines schlimmen Endes abgeben sollte, eröffnete in der Kunst schon fast die Aussicht und Gewähr eines guten Endes. Was bei uns immer nur sehnsuchtsvolle Erkenntniss bleiben muss, tritt uns in den höchsten Erscheinungen der Kunst bereits als thatkräftiger Wille entgegen: die Sühne des Erdenlebens mit seinen Leiden und Leidenschaften. Unter diesen Gesichtspunkten erschien, zumal in einer Zeit, da die Gemüther mehr und mehr einer Einfalt verlustig gegangen waren, die zur Aufnahme der viel unmittelbareren religiösen Wirkungen erfordert wird, zum ersten Male die Kunst als *nothwendig*. Und nicht lange hatte der Weise die Lehre aufgestellt, dass die Welt aus sich eine Kunst bedinge und verlange, als der Künstler, mit der gleichen Entschiedenheit der *Nothwendigkeit*, auf eine Kunst hinwies, welche Aufnahme in der Welt suchte.

Da diese Kunst Bestimmteres, Grösseres will, als zu irgend einer Zeit, so wendet sie sich auch mit ganz anderer Entschiedenheit an *Bestimmte*. Das

magische Wort-Kunstwerk der Zukunft bedeutet nichts Anderes, als den Ruf des Genies nach Persönlichkeiten, indem die Kunst es müde ist, zu Schablonenmenschen zu reden, an die sie sich bisher immer hat wegwerfen müssen. Die Philosophie, die bis dahin alle Persönlichkeit in den allgemeinsten Abstraktionen verschwimmen liess, hatte wesentlich die Schuld zu tragen, wenn der Kunst keine Diener erstanden. Wie mancher mag längst an derselben Bildung gekrankt haben, welche rings um uns eine imaginäre Gesundheit zu verbreiten scheint; aber auf seinem Krankenlager hörte er dann nur das Gerede von einer Urvernunft, von der es noch nicht recht feststehe, ob sie am Anfang oder Ende des Weltprozesses unterzubringen sei, von dem hohen Berufe der Menschheit, der die Herzen höher schlagen machen müsse, und dabei schlug wohl das seinige matter und matter, und jenes Gerede umtönte ihn wie das Gezänk lachender Erben, die sich am Todtenbette selbst die armselige Habe des herzlos geopferten *Menschen* streitig zu machen schienen. Der Weise hat Heilung gebracht in seinem ganz neuen *moralischen ἓν καὶ πᾶν,* das von der Welt zum Menschen zurückrettet und diesen auf sich selbst stellt mit der tröstlichen Versicherung, dass die Welt reichlich so gut um seinetwillen, als er um der Welt willen vorhanden sei. Und indem sie dem so sich selbst wiedergegebenen Einzelnen als bestes Erziehungsmittel die Kunst an die Hand gab, hat die Philosophie auch dieser ihre Sühne dargebracht.

Als *Erzieher* also lassen wir alle grossen Künstler auf uns wirken und glauben einer Wirkung in diesem Sinne vorzuarbeiten, wenn wir es versuchen, gewisse Höhen und Gipfel vergangenen Schaffens im Morgenlichte einer neuen philosophischen Erkenntniss ins Auge zu fassen und Vieles, das bisher nur vereinzelt fruchtlos entzückte, nach dem Prinzipe eines idealsten geistigen Utilitarismus, als nothwendige Keime eines organisirten künstlerischen Lebens zu verwerthen.

Muster einer solchen *produktiven Kritik* liegen uns vor in mehren der uns für kanonisch geltenden Schriften, deren Ergänzung nach gewissen Seiten hin ihr Schöpfer selbst gewünscht hat. Insbesondere nach einer liegt uns diese Aufgabe ob: neben den Sonnenblicken, die uns aus der Welt der Kunst zufallen werden, dürfen wir nicht davor zurückschrecken, auch den *tragischen Phänomenen* jener Welt ernst und fest auf den Grund zu gehen. Es bedarf wohl keiner Worte, dass sich diese Tragik nicht deckt mit der Tragik im Leben des genialen Individuums, in dem das Genie Wohnung genommen hat. Dieses kann, wenn es am Schwersten menschlich zu leiden hat, gerade als Genie doch am Herrlichsten als Sieger erscheinen. Hier dagegen sind die tragischen Helden die personifizirt zu denkenden *Werke* des Genius selbst, die häufig denen ihrer Schöpfer ganz entgegengesetzte Schicksale erleiden; und tragisch nennen wir in diesem Sinne alles, durch welche Umstände auch immer verursachte, Nichtwirken eines grossen Werkes der Kunst, Religion und Philosophie nach dem ihm innewohnenden Werthe. Es ist in Wahrheit

herzzerreissend, wie es auch in jener zweiten Welt zugeht, ehe einmal der eine oder andere Lichtstrahl aus ihr rettend zu uns hinüberdringt. Der zahllosen abgefallenen Blüthen und Keime, der verlorenen Brocken nicht zu gedenken, die Niemand findet, weil Niemand weiss, wo er sie suchen soll, — wie viel, wie grosses Genie kommt nicht zur Entwicklung durch physische oder körperliche Leiden seines zeitlichen Trägers — die schneidendste Tragik, weil wir da grosse Menschen als *Menschen* leiden sehen, ohne dass sie als Genien siegten, somit ohne Versöhnung. Anderes hat sich voll entwickelt und geht dennoch verloren in Folge der schlechten Oekonomie der Mutter Natur, die hier eine Fülle des Segens spendet, um dort zu knausern und darben zu lassen. So wird auf dem sterilen Boden der modernen, mehr nordischen Welt das Genie dem Weltwillen ungleich schwerer abgerungen, als im alten Hellas, wo es manchmal recht wild wuchs (z. B. jene grossen Komiker, Aristophanes und seine ihm ebenbürtigen Nebenbuhler), dafür denn aber auch nicht gehegt, sondern verkommen gelassen ward, so dass nun gerade jene Komiker, die z. Th. gänzlich untergegangen und verschwunden sind, ein rechtes Beispiel für die Tragik der Geschichte des Genies abgeben mögen. Es ist unermesslich, was Alles aus solchen überreichen Epochen im Strome der Zeiten versunken ist, weil entweder die Zeitgenossen, als verwöhnte Schwelger, es wegwarfen, oder spätere sammelnde Alexandriner behaglich das Mittelmässige als Genie auftischten und das Gute dafür opferten. Wie viel des allergrössten Genies wird endlich dadurch unwirksam, dass es, die Einflüsse nicht gewahrend, die seine Umgebung und seine Zeit ausüben, zu tief sich diesen anheim giebt und so Späteren unverständlich bleibt. Wir habeu diess an Calderon nachgewiesen und dabei Dante's gedacht, in dessen Himmel sich wohl die meisten Menschen nur ängstlich und befangen bewegen werden, und dessen Hölle leider immer eine *historische* bleibt!

Es liegt nahe, dass die rechte Würdigung gerade des tragischen Momentes in der Geschichte der Kunst recht eigentlich erst in der Schule des Tragikers unter den Philosophen gewonnen wird. Nur wem die Mission der Kunst, hohen Trost in einer Welt der Leiden zu spenden, mit so erschütternder Klarheit aufgegangen ist, wie sie aus Schopenhauer ihm erwächst, der vermag die ganze Erhabenheit des Schmerzes nachzufühlen, der dem Genie gebührt, das umsonst in die Welt gekommen ist. Den Kunstseligen ist das tragische Genie ein Dorn im Auge, es verdirbt ihnen den Weltprozess, und sie möchten es gerne möglichst leichten Kaufes los sein. Hat es sich etwas zu Schulden kommen lassen, so wird gesagt: „Das kam davon“, — ein warnendes Beispiel; andernfalls „war's schade drum“, und in beiden Fällen, — wie leicht spricht sich die Redensart aus von dem „heutzutage nicht mehr wirken“! Manchmal aber geht selbst das nicht an, wenn nämlich der nicht mehr Wirkende ein wenig gar zu gross war; dann erklärt man sie in Gottes Namen für „trotzdem unsterblich“, die armen Buchunsterblichen!

Wir stehen, insoweit hier wirkliche pathologische Erscheinungen des Genies selbst vorliegen, in stummer Trauer vor diesem räthselhaftesten aller Welträthsel; es will uns nicht zu Sinne, dass wir den Offenbarungen jener Geisterwelt nicht überall mit reiner Bewunderung uns hingeben sollen. Aber mit der bald uns aufgehenden Erkenntniss, dass in weit überwiegendem Maasse der Grund der Inkongruenz des Künstlers mit Zeit und Raum in letzteren zu suchen ist, verwandelt sich Trauer und Unbehagen in den produktiven Drang, wieder gut zu machen, was andern Orts und ehedem versäumt worden ist. In einzelnen Fällen wird dieser Drang geradezu zu Versuchen treiben, solche Werke zu retten, die der Strom der Zeit noch nicht hoffnungslos fortgeschwemmt hat — ich wage nicht zu sagen, dass sie, gleich den Werken ewiger Dauer, in den Mittelpunkt des allgemeinen künstlerischen Lebens je wieder hineingepflanzt werden könnten, wohl aber, dass ihr Lebendig-Begrabensein in der Bücherunsterblichkeit ende, und die Theilnahme der Besten sich ihnen zuwende.

Aber selbst wo unser Mitleid mit dem tragischen Genie nie zur rettenden That an diesem selbst werden könnte — und wir sind der Meinung, dass bei grossen Todten, wenn sie denn einmal dahin sind, eine feierliche Todtenklage würdiger ist, als galvanische Belebungsversuche oder die Sektionen kritisch-litterarischer Anatomen —: so birgt es Keime produktiver Bethätigung in sich, wofür wir uns nur nochmals jenes allgemeinsamen metaphysischen Ursprungs und Wesens alles Genie's bewusst zu werden brauchen, um aus dem Mitleid mit denjenigen Erscheinungen, in denen es unterliegen musste, den Impuls zu gewinnen, anderen uns zu weihen, um ihnen zum Siege zu verhelfen. Ja, wie im menschlichen Leben wir uns, nach Schopenhauer's Lehre, nur durch eine Regung des Mitleids eine Freude verdienen: so werden wir der Freude am sieghaften Genie nur durch vorher empfundenes Mitleid mit dem *tragischen* Genie ganz würdig werden, nur so in ihrer ganzen Kraft und Fülle sie empfinden können. Von selbst schärft sich uns dann wohl immer mehr der Blick dafür, warum das Genie im einzelnen Falle nicht wirken konnte, und welche Vorbedingungen zu erfüllen sind, damit es in anderen wirke; und endlich werden wir thatkräftig dafür eintreten, dass, wo das Genie am konzentrirtesten als Kulturmacht zu wirken hätte, auch möglichst konzentrirt die zu seiner Aufnahme nöthigen Vorbedingungen sich erfüllt finden. Es soll möglichst wenig Genie in der Welt verloren gehen, das ist unser Endziel, und so arbeiten wir am „Weltprozess“.

In einer zwanglosen Reihe von Aufsätzen, als deren erster der vor einiger Zeit über Calderon veröffentlichte angesehen werden möge, will es der Verfasser versuchen, einzelne Gestalten aus der Vergangenheit der Kunst den Genossen unseres Kreises nahe zu bringen, in jener innigen Weise, welche ihnen aus dem Verkehr mit dem Kunstwerk der Zukunft zu eigen geworden ist. Wenn es wohl einem Jeden unter uns längst zum Bewusstsein gekommen sein möchte, dass er erst durch dieses letztere jenes völlige Sichhingeben,

jenes absolute Durchdringen von Kunst und Leben errungen hat, das uns einstweilen aus unserer ganzen Umgebung, zumal unserer künstlerischen, wie eine Sekte heraushebt, und wenn daher wir die Bezeichnung der für uns wirklichsten aller Wirklichkeiten als einer Erscheinung der *Zukunft* nur noch mit einem Lächeln aufnehmen können: so ist es vielleicht kein geringerer Triumph derselben, wenn der durch sie in uns geweckte künstlerische Sinn uns weiterhin im Reiche der Kunst so heimisch gemacht hat, dass es auch eine *Vergangenheit* darin nicht eigentlich mehr für uns giebt. Nicht das Variiren der Formen, noch die verschiedenen Modalitäten der Aufführbarkeit bedingen die Vergangenheit oder Zukunft einer Kunst — eine ideale Grundform und eine gewisse ideale Unaufführbarkeit verbindet vielmehr alle grössten Kunsterscheinungen —; sondern das ist das Kriterium, ob eine Kunst jene von uns ins Licht gesetzte *Nothwendigkeit* in sich birgt; und so ist uns vieles von dem, was man heute vergangen, und das, was man „zukünftig“ nennt, das stäts *Gegenwärtige* — gegenwärtig als einzige Rettung vor einer in ihrem innersten Kerne unkünstlerischen Kultur, welche, was immer für Erscheinungen sie in alle Zukunft zeitigen möge, für uns immer verloren und recht eigentlich vergangen sein wird, ehe denn sie noch überhaupt in die Erscheinung tritt. Sie hintertreibt die Lehren unseres Weisen, sie hat eine Luxuskunst erfunden und die nothwendigste zur Luxuskunst ausarten lassen. Im Kampfe gegen sie das, was Noth thut, wieder zu erringen, ist Sache Derer, denen die Kunst eine *Lebensnahrung* bietet und die sich vergegenwärtigt halten, dass man solche am Letzten durch das Tischchen-deck-dich der herrschenden Kunstanschauungen gewinne, bei dem vielmehr leicht einmal die Zauberformel verloren gehen, und wir verhungern könnten!

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Heinrich von Kleist.

Ein Gedenkblatt zum 21. November 1881.

Wir haben soeben in unseren „Blättern“ ein schönes Wort gelesen über das *tragische Genie.* Der 21. November dieses Jahres ruft uns jene bejammernswerthe Stunde in das Gedächtniss, welche vor 70 Jahren das wirre- und wehevolle Schicksal eines solchen tragischen Genie's aus unserem Volke mit dem Tode besiegelt hat. Heinrich von Kleist — an den stillen Ufern des düsteren Havelsee's lag der Jüngste von Deutschlands grossen Dichtern in seinem Blute, ein vor der Zeit gefallenes Opfer des Krieges um die Freiheit seines Volkes; und ferne von der Trauerstätte weinte der Aelteste des edelen Poeten-Kreises in

Weimar dem jungen Freunde die Thränen vernichteter Hoffnung nach. Wieland, der liebenswürdige Greis, der ihn noch um zwei Jahre überleben sollte — um eben die zwei Jahre, welche die Sonne des deutschen Heiles auf ihrem verborgenen Wandergange vor fernen Götteraugen noch bedurfte, um über die lange Nacht der Noth den rothglühenden Morgen des Völkersieges herauf zu führen, — er war es, der einst über Kleist das stolze Prophetenwort ausgesprochen hatte:

> Wenn die Geister des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleist's „Tod Guiskard's des Normannen", soferne das Ganze demjenigen entspräche, was er mich davon hören liess. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die grosse Lücke in unserer dramatischen Litteratur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist.

Der „Guiskard" war verbrannt, drei-, viermal von dem nie zufriedenen Geiste seines Schöpfers den Flammen geopfert, bis auf wenige gerettete Scenen von erschütternder dramatischer Gewalt, — und der Dichter war todt, er hatte Frieden gefunden nach einem unglückseligen Menschenalter von vierunddreissig Jahren, stummen Frieden im ungeweihten Waldgrabe des Selbstmörders! Sein Volk hat ihn nicht mehr als *Mann* gesehen, und lange blieb er ihm auch als *Dichter* fremd. Zu frühe geschieden, zu spät erkannt — es ist das Schicksal des tragischen Genie's, dass es zwischen zu frühe und zu spät sich in die dumpfe Nacht der Wirkungslosigkeit verlieren muss.

> Es war von jeher, physich und psychisch, ein tiefer Zwiespalt in seinem Leben, ein geheimnissvoller Fehler seines Organismus, dessen Grund stäts verschleiert bleiben wird, und um dessentwillen die echte Menschlichkeit keinen einzigen Stein mehr auf seinen freiwilligen Tod werfen sollte.

So erklärt sein Biograph Eduard von Bülow*) das Geschick des Menschen und des Dichters aus der ursprünglichen Anlage seiner Natur. Ludwig Tieck, der liebevolle Herausgeber seiner Werke, spricht sich darüber folgendermaassen aus:

> Diese tiefe Disharmonie, diese grellen Widersprüche, die das Leben zu zerstören drohen, schlafen wohl in den Gemüthern der meisten Menschen, ja man kann vielleicht sagen, der Mensch und sein Charakter gehen erst aus ihnen hervor. Den gewöhnlichen Menschen drücken und ängsten diese Widersprüche seines Wesens nicht, oder wenigstens nicht auf lange; die jugendliche Ungenügsamkeit beschwichtigt sich bald in irgend einem herkömmlichen Beruf, in den Gewohnheiten der Welt und alltäglichen Beschäftigung und Zerstreuung. Dagegen hat die Jugendgeschichte solcher Menschen, die innerer Trieb und Enthusiasmus zu den Wissenschaften führt, vorzüglich aller Künstler und Dichter, darum etwas Ausgezeichnetes und unter sich eine grosse Aehnlichkeit, weil alle mehr oder minder diesen Trübsinn, den die Widersprüche der gewöhnlichen Welt und die Unbekanntschaft des eigenen Innern erregen, niederzukämpfen und zu überwinden haben. Das Schicksal sorgt in der Regel dafür, dass ein edler Leichtsinn tröstend über diese Klippen den Wanderer leitet, oder dass sich die Krankheiten der Phantasie durch die Phantasie selber heilen, wohl auch, dass die hohe Erscheinung der Natur, oder Religion und Philosophie das Herz beruhigt, und es dem Künstler vergönnt wird, ganz und mit voller Seele seiner Kunst zu leben, so dass er aus seinem Innern die Welt und ihre Erscheinungen begreift, und wieder das Leben und dessen Ereignisse sein Gemüth mit immer neuen Gestaltungen erfrischen. Nur selten zeigt die Natur die grausame Laune, dass sich Talent, Neigung, Widerspruch und Charakter so mischen und streitend verwirren, dass das irdische Dasein selbst sich zerstört. Und unter diesen Seltenen fordern wenige so unser Mitleid, unsere Achtung und Theilnahme auf, wie Heinrich von Kleist.

Wir erkennen in den grossen *Ueberwindern*, wie sie Tieck hier schildert, unsere künstlerischen Heroen: den apollinischen Sieger Goethe, von der gütigen Natur mit allen freundlichen und starken Waffen jenes edelen Leichtsinnes und

*) Heinrich von Kleist's Leben und Briefe, mit einem Anhange; herausgegeben von Eduard von Bülow, Berlin bei Besser, 1848.

jener heilkräftigen Phantasie auf das Reichste begabt, — und Schiller, den Philosophen des Ideales, wie er aus mannigfacher Noth und Pein der inneren Widersprüche in Leben und Charakter, aus jugendlich trotziger Sturmbegier nach Freiheit und Glück und aus allen Widerwärtigkeiten irdischer Lebenskompromisse, durch die heisse Arbeit des Geistes zur wahren Heldengrösse eines Bändigers widerstrebendster Natur sich wie dämonisch emporringt. Dort der wahrhaftige *Mensch*, hier der ideale *Mann* — sie wurden mit dem Siege, den Natur und Arbeit ihnen verliehen, zu wirklichen unsterblichen *Helfern* ihres Volkes, zu Helfern weit über ihre arme, enge, trübe Zeit hinaus! Der Natur eines Kleist blieb ein solcher Sieg versagt; ihm hätte hingegen Volk und Zeit zum Helfer werden müssen, damit die grossen Anlagen seines Herzens und Geistes, sein unermesslich verheissungsvolles Genie, nicht nur zur trauernden Bewunderung, sondern zur reinsten Freude der Welt ihre vollen Blüthen dem Lichte entfalten konnten.

Was ein Goethe als das Testament seiner Lebensweisheit seinem Volke in einem idealen Kulturbilde hinterliess, die Vorzeichnungen künftiger Siege und Siegeshoffnungen, aus Natur und Besitz, aus Handwerk und Kunst, aus Erziehung und Wissenschaft, und endlich bei der Begründung neuer Heimathen in der Ferne — alles dieses hat Kleist in wechselvoller Hast, als Versuche irrender Verzweiflung am Leben in der Zeit, persönlich durchlebt. Was aber den so schwer am Leben leidenden Schiller über Leid und Zweifel wie neustärkend emporhob, die deutsche Philosophie, dasselbe warf Kleist aus seinen zuckenden Lebenshoffnungen in tiefstes Leiden und Verzweifeln und führte ihn seinem tragischen Ende zu. Auch Schiller starb frühe an dem Uebermaasse der Arbeit seines Lebens, aber als der Bote des eigenen Sieges sank er in heroischer Ermattung zu Boden; Kleist's unseliger Tod verkündete die eigene Niederlage, und so nothwendig war er in seiner Natur begründet, dass er endlich nur wie durch einen Zufall wirklich eintreten durfte. In dem, was in Kleist während der kargen Stunde, die ihm auf Erden vergönnt war, nicht zur Vollendung gekommen ist, erscheint er Denen, welche das Edele und Bedeutende nicht mit gemeinem Maassstabe messen, wie eine schmerzliche Klage gegen seine Zeit, welche ihm die *Hilfe*, deren er seiner Natur nach von ihr bedurfte, zu gewähren nicht im Stande war. Durch die Anlage seiner Natur der Kraft beraubt, sich eine eigene, ideale Heimath zu schaffen, in welcher er seine Welt zu Gaste laden konnte, wie unsere Heldenkönige der Dichtung, fühlte er sich doch an eine Doppelheimath, an Deutschland und an die Brandenburgische Mark Preussens, mit tiefen Wurzeln gefesselt; und diese beiden geliebten Heimathen seiner Seele musste er nun so gänzlich zerstört, so aufgelöst und verloren erkennen, dass er, der treueste Sohn seines Vaterlandes, sich mit verzehrendem Schmerze als *heimathlos* zu empfinden hatte. Das tragische Genie hat keine wirkliche *Tragödie* gedichtet; jene überaus genialen Darstellungen seiner Heimathliebe, die „Hermannsschlacht“ und der „Prinz von Homburg“, in denen Kleist mit der ergreifenden Stimme der Wahrhaftigkeit sein grosses und sein engeres Vaterland unvergleichlich schön gefeiert und zur Treue gegen sich selbst aufgerufen hat — sie fanden in jener Zeit, da auch Deutschlands letzte Hoffnung, das Preussen des grossen Königes, in herbstliches Elend ganz versunken war, keinen anderen Ausweg aus dem Widerspruche zwischen des Dichters Ideale und der Wirklichkeit, als jene seltsame Form der Ironie, welche, mehr oder weniger ausgeprägt, den beiden so tief ernstlich gemeinten, so glühendem Gefühle entsprossenen Werken den Charakter grosser poetischer *Komödien* verlieh. Den Romantikern ein künstlerisches Spiel, ward sie dem tragischen Genie eines Kleist zum letzten Seufzer der Verzweiflung: er starb an der Ironie seiner Natur, seines Schicksals, seiner Zeit — er starb unter dem Fluche der Ironie seines Todes! —

Wir wollen heute mit klarer Theilnahme dieses Todes gedenken, indem wir uns den Lebenslauf vergegenwärtigen, welcher nur in einem solchen Tode enden konnte. Denn allzu gross war der Zwiespalt, und zwar nicht nur in der Natur des Menschen selbst, sondern zwischen diesem, der Hilfe seiner Zeit bedürftigen Menschen und einer selbst hilflos und elend gewordenen Mitwelt, um einer auf das Höchste gerichteten idealen Begabung den Gewinn eines irgendwie festen Lebensbodens zur vollen Entwickelung, und zur Ueberwindung des widrig von innen und aussen ihr sich Entgegenstellenden, zu verstatten. Die bedeutenden Momente dieses tragischen Lebenslaufes wollen wir uns bezeichnen lassen durch Worte des Dichters selber, durch ergreifende Stimmen aus der Vergangenheit, welche uns einen tiefen Blick in die Natur dieses dem Tode entgegenlebenden edelen Menschen eröffnen müssen; und diese Betrachtung und Erfahrung wird uns andererseits über den in jener Zeit insbesondere empfindlich sich offenbarenden Charakter einer Welt belehren, welcher der Herzensschlag der Menschlichkeit und die daraus sich entwickelnde Form edeler Menschheitskultur fehlt. Jene düstere Periode hat einer Fülle von Glorie in den historischen Erlebnissen der Nation den Platz geräumt: aber sind wir in der Gewinnung dessen, was das zarte Dichtergemüth eines Kleist bis zur Todesverzweiflung entbehren musste, heute irgend beträchtlich weiter vorgeschritten? Vielgeforderte äussere Bedingungen sind erfüllt worden, mit aller Energie deutscher Kraft und Besonnenheit, — aber die *Kultur der Wahrhaftigkeit* erscheint uns in diesem Blüthenalter der liberalen Staatsidee weiter als je entfernt von dem glücklichen Morgen ihrer Vermählung mit dem Geiste unseres Volkes.

Wahrhaftigkeit — die unbedingte Herrschaft eines edelgeborenen natürlichen Gefühles —, diess durchzieht als ideale Sehnsucht das stäts wie krankhaft erregte Herz des jugendlichen Kleist. Inmitten einer ihn beängstigenden Welt des Scheines und der Lüge, gefangen im Netze kleinlicher Engherzigkeiten eines vom leitenden Genius der Frivolität und Impotenz hinterlassenen politisch-sozialen Lebens, wie anders konnte dieser heisse Drang nach der Wahrhaftigkeit sich äussern, als in gewaltsamen Eruptionen plötzlicher, inkommensurabler Einfälle, verzweifelter Versuche, überraschend aufsprühender Funken leicht entzündeter Phantasie? Das Leben des wahrhaftigen Gemüthes bietet in Folge dessen ein Bild der grössesten Zerfahrenheit und Unvernunft dar. Als altbrandenburgischer Junker zum Soldatenstande bestimmt, trat Kleist im achtzehnten Lebensjahre (1795*) zu Potsdam in die Preussische Armee ein. Es war nicht mehr die klassische Armada des Potsdamer Soldatenkönigs — nicht mehr das begeisterte Siegesheer des grossen Friedrich: Uebermuth und Eitelkeit, Zuchtlosigkeit, Lüderlichkeit und Roheit aller Art mischten sich zu einer widerwärtig gespenstischen Erscheinung, welche der eiserne Tritt des korsischen Imperatoren bald in ihre Nichtigkeit hinabstossen sollte. Ein tiefes Bedürfniss nach der Möglichkeit, seinen moralischen Charakter auszubilden, wie es Kleist aus ernstem Jugend-Instinkte in das Leben mitbrachte, liess ihn rasch genug mit Abscheu sich fortwenden von einem Stande und einer Pflichtthätigkeit, welche ihn in jedem Augenblicke zu verhindern schienen, nach seines Herzens Empfinden als *Mensch* zu handeln:

> Ich war immer zweifelhaft, ob ich als Mensch oder als Offizier handeln musste; denn die Pflichten beider zu vereinen halte ich bei dem jetzigen Zustande der Armee'n für unmöglich. Und doch hielt ich meine moralische Ausbildung für eine meiner heiligsten Pflichten, weil sie mein Glück gründen sollte, und so knüpft sich an meine natürliche Abneigung gegen den Soldatenstand, noch die Pflicht, ihn zu verlassen.

*) Kleist ist 1777, nicht 1776, geboren.

So schrieb er am 18. März 1799 seinem Hauslehrer, dem er zuerst seinen Entschluss, den Waffendienst mit dem Studium der *Wissenschaften* zu vertauschen, in einer langen Auseinandersetzung von erstaunlicher geistiger Energie mittheilte. Schon darin erklärte er sich, für die ganze Tendenz seiner Natur bedeutend, die allgemeine Sehnsucht des Menschen nach *Glück* als die Sehnsucht nach der *moralischen Zufriedenheit mit sich selbst:*

> Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwänglichen Genüsse, die in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen. Diese Genüsse, die Zufriedenheit unserer selbst, das Bewusstsein guter Handlungen, das Gefühl unserer durch alle Augenblicke unseres Lebens, vielleicht gegen tausend Anfechtungen und Verführungen standthaft behaupteten Würde sind fähig, unter allen äusseren Umständen des Lebens, selbst unter den scheinhar traurigsten, ein sicheres, tiefgefühltes, unzerstörbares Glück zu gründen. Und verdienen wohl bei diesem Begriffe von Glück Reichthum, Güter, Würden und alle die zerbrechlichen Geschenke des Zufalls diesen Namen ebenfalls? — Was man nach der allgemeinen Regel Glück und Unglück nennt, ist es nicht immer: denn bei allen Begünstigungen des äusseren Glückes haben wir Thränen in den Augen des Einen, und bei allen Vernachlässigungen desselben ein Lächeln auf dem Antlitze des Anderen gesehen.

Der Gedanke, der Welt nützlich zu werden, etwas Gutes zu thun, wiederholt sich bei ihm, als der moralische Ausdruck seines Dranges nach Wahrhaftigkeit, in allen Situationen seines Lebens. Aber wie er von frühe her sich vereinsamt findet in einer seinem Ideale durchaus widersprechenden Gesellschaft, bemüht er sich mit Leidenschaftlichkeit, alles aus eigener Seele zu schöpfen; eine verzehrende Thätigkeit, die ihn zwischen Ueberschätzung des Gewonnenen und Verzweiflung am Gelingen in stätem Schwanken hält. So gräbt er sich grübelnd immer tiefer in sich selbst hinein, und die „Geschichte meiner Seele", welche er einst geschrieben, aber wie so vieles wieder vernichtet hat, ist das charakteristische Merkmal für das tragische Genie in seinem scheuen Wehegefühle von der Theilnahmlosigkeit seiner Zeit. Wie kann er das Höchste erringen, was die Zeit ihm versagt, was nur eine ideale Kultur ihm gewähren könnte? Ein unbeschränktes, vollkommenes moralisches Wirken des Menschen auf Menschen? Nichts Menschliches fühlt er sich fremd, aber fremd bleibt er den Menschen, und anstatt der Theilnahme, die er sucht, trifft er immer wieder auf das Unverständniss, das ihn enttäuscht und in sich zurücktreibt.

Schon hatte ihn der erste Schmerz einer unglücklichen Jugendliebe schwer betroffen, als er noch im Soldatenstande durch tägliche Pflichterfüllung seinem Verlangen nach männlicher Wirksamkeit zu genügen hoffte. Um die höchste Pflicht, Mensch zu sein, nicht zu versäumen, nimmt er den Abschied und kehrt in seine Vaterstadt (Frankfurt a. d. O.) zurück, damit er nun die Wahrhaftigkeit in der „Wahrheit" suchen lerne, welche die *Wissenschaft* ihm zu schenken verhiess. *Liebe* und *Bildung* galten ihm als die beiden Elemente, deren Verbindung er die Erreichung seines heissesten Lebenswunsches verdanken zu sollen meinte. Liebe empfangen und Liebe geben, und in dieser lebendigen Liebessphäre sich rastlos bemühen, sich selbst der Geliebten würdig auszubilden, und das Geliebte sich gleich zu bilden: das ist sein inniges Begehren. Alle bildsamen Seelen, mit denen er zusammen trifft, müssen ihm zum Gefässe dienen für jede neue hastig-stolze Errungenschaft seines jugendlich gierigen Geistes. Bald aber genügt es ihm nicht, so der eigenen Bildungsarbeit im familiären Spiele als halb knabenhafter Schul- und Vortragsmeister junger Mädchenkreise sich bewusst zu werden; er will sich binden, um mit vollem Manneserernste menschlich schön wirken zu können, und in diesem Wirken wie in der Fesselung selber dem tieferen Begehren seines Herzens nach Liebe heilsames Genügen zu verschaffen. Es kommt zu einem wirklichen Verlöbnisse; und nun ist es beachtenswerth, wie in dem lebhaften Verkehre des

Liebenden mit seiner Braut, den wir aus seinen Briefen kennen lernen, das natürliche Gefühl der Liebe fast ausschliesslich in der Form eines gedankensprühenden *Bildungseifers* auftritt. Alles was die junge Seele Kleist's auf ihrem Passionswege nach dem idealen Ziele moralischer Wahrhaftigkeit aus der glühenden Tiefe ihrer genialen Empfänglichkeit für das Grosse, Schöne und Gute hervorbringt: der Braut muss er als Bildungselement in das oft erschreckte, nur zaghaft erwidernde Herz geschüttet werden. Die weibliche Seele allein tritt ihm als das Einzige nahe, was in trostloser Kulturöde seinem Eifer fühlbare Theilnahme zu schenken versprach, und im Spiegel ihres ihm ganz zur Bildung hingegebenen Herzens sucht er sich selbst und sein Ideal zu erkennen. Hier hofft er sich seine eigene Welt, seine Heimath, seine Menschheit selber schaffen zu können. Der Gedanke an die Gründung einer eigenen Familie treibt ihn sogar in den Staatsdienst. Aber kaum nach Berlin gezogen, auf der Wende des Jahrhunderts, unternimmt er einen unerklärlichen Ausflug nach Würzburg und schreibt von dort der Braut, an seinem 23. Geburtstage (10. Oktober 1800), die herrlichsten Worte über den Beruf des Weibes zur Menschenbildung:

> Lege den Gedanken wie einen demantenen Schild um deine Brust: ich bin zu einer Mutter geboren! Jeder andere Gedanke, jeder andere Wunsch fahre zurück vor diesem undurchdringlichen Harnisch. Was könnte Dir sonst die Erde für ein Ziel bieten, das nicht verachtungswürdig wäre? Sie hat nichts, was Dir einen Werth geben kann, wenn es nicht die Bildung edler Menschen ist.

Dem nach Berlin Heimkehrenden erwartet in seiner an der Wissenschaft berauschten Stimmung ein vernichtender Schlag: allzufrühe versenkt er sich in das Studium des K a n t und entnimmt der geistesbefreienden Arbeit seiner Kritik nur die verzweifelte Erkenntniss, dass wir die *Wahrheit*, so lebendig und persönlich warm und voll, wie er sie immer nur zu fassen wusste, *niemals erkennen* können, dass wir unfähig sind, das Wesen der Dinge zu begreifen. Der in ihm noch schlummernde *Dichter* hatte sich schon eine hehre Wahrheit geträumt, wie nur er, der Künstler, sie fassen und schaffen kann im idealen Bilde: der in ihm redlich arbeitende Schüler der Wissenschaft sieht das sehnsüchtig vorgestellte Bild dieser Wahrheit von der Wissenschaft selbst zertrümmert, und nicht befriedigt mit der Lessing'schen Phrase, dass das Streben nach der Wahrheit mehr werth sei als sie selber, schreibt er in heller Verzweiflung (22. März 1801) an seine Freundin:

> Bildung schien mir das einzige Ziel, das des Bestrebens, Wahrheit der einzige Reichthum, der des Besitzes würdig ist. Ich weiss nicht, ob Du diese zwei Gedanken: Wahrheit und Bildung mit einer solchen Heiligkeit denken kannst, als ich. — Das freilich würde nöthig sein, wenn Du den Verfolg der Geschichte meiner Seele verstehen willst. Mir waren sie so heilig, dass ich diesen beiden Zwecken, Wahrheit zu sammeln und Bildung mir zu erwerben, die kostbarsten Opfer brachte. — Vor Kurzem wurde ich mit der neuen sogenannten Kantischen Philosophie bekannt — und ich muss Dir jetzt daraus einen Gedanken mittheilen. W i r k ö n n e n n i c h t e n t s c h e i d e n, o b d a s, w a s w i r W a h r h e i t n e n n e n, w a h r h a f t W a h r h e i t i s t, o d e r o b e s u n s n u r s o s c h e i n t. — — Wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen Andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe keines mehr. — Seit diese Ueberzeugung, nämlich, dass hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich kein Buch wieder angerührt.

Man empfiehlt ihm zum Trost einen philosophischen Roman; er liest ihn endlich und trifft auf — *politische* Raisonnements: „Und d a s soll die Nahrung sein für m e i n e n glühenden Durst!“ ruft er mit wilder Bitterkeit aus. Wohl uns, die wir für gleiche tiefkranke Stimmungen der Seele in dem Nachfolger Kant's den klaren Leitstern gefunden haben, der uns, von der Verzweiflung an der Wahrheit in aller umgebenden Weltkomödie fortgewandt, den Weg in das

eigene Innere, an den Quell unseres Wesens, an den Ursprung alles Seins erleuchtet hat und uns darin die Kraft der Erlösung erkennen und gewinnen lässt! Wie reich an dieser Kraft war das Herz eines Kleist, an der Kraft der mitleidsvollen *Liebe!* Aber um wahrhaft thatkräftig zu werden, — welche Hand bot sich ihm dar, welcher Meister konnte ihm rathen? Er blieb ewig der Einsame; und der unbezwingliche Drang nach Theilnahme und Mittheilung, jener liebevolle und liebebedürftige Bildungsdrang, wusste auch jetzt noch keine andere augenblickliche Hilfe aus dem Abgrunde der Enttäuschung, als jenen wunderlichen Einfall, der noch ganz den Stämpel der Periode des Wissenschaftsschwärmers trägt: aus der überall unbefriedigenden Heimath fort in die Fremde, ja nach *Paris*, zu gehen und dort für seine Enttäuschung selber Genossen zu gewinnen, d. h. die deutsche Philosophie in Frankreich lehrend zu verbreiten. Dort schien es doch einen grossen Zirkel zivilisatorischer Elemente zu geben, die selbst die revolutionären Eruptionen einer dämonischen Wahrhaftigkeit zu ertragen und zu überdauern stark genug, wohl auch fähig sein würden, die Ergebnisse einer gleich zerstörend wahrhaftigen Philosophie zu fruchtbarer Bereicherung in sich aufzunehmen. Aber wie wenig innerlich wahrhaft war in diesem Augenblicke der abenteuerlichen Vaterlandsflucht seine eigene Hoffnung auf die Fremde! Mit der Schwester, die in Manneskleidung ihn begleiten musste, kaum in Paris angelangt, schreibt er alsbald (18. Juli 1801) recht düstere Worte an eine gastliche Freundin nach Dresden zurück.

> Es ist wahrscheinlich, dass ich nie in mein Vaterland zurückkehre. In welchem Welttheile ich einst das Pflänzchen des Glückes pflücken werde, und ob es überhaupt für mich irgendwo blüht —? Ach! Dunkel — dunkel ist Alles! — Ich hoffe auf etwas Gutes, doch bin ich auf das Schlimmste gefasst. Freude gibt es auf jedem Lebenswege, selbst das Bitterste ist auf kurze Augenblicke süss. Wenn nur der Grund recht dunkel ist, so sind auch matte Farben hell. Der helle Sonnenschein des Glückes, der uns verblendet, ist auch nicht einmal für unser schwaches Auge gemacht. Am Tage sehen wir wohl die schöne Erde; doch wenn es Nacht ist, sehen wir in die Sterne.

Das zitternde Grundmotiv dieses ergreifenden Raisonnements der Resignation fand rasch seine gar bestimmte, bewusstvolle Durchführung in einem sehr bedeutsamen Briefe (15. August 1801) von erschütternder Wahrhaftigkeit an seine ferne Braut. Es ist der von der Kenntniss Rousseau's sichtlich erleuchtete Urtheilsspruch über die Selbsttäuschung eines edelen Herzens, das auf dem hastigen Wege nach der Befriedigung seines durchaus *moralischen* Lebenstriebes sich bisher alle Leitung und Hilfe von der knöchernen Hand einer ihm immer fremd bleibenden herzlosen Wissenschaftlichkeit erwartet hatte. Ganz umgewandt hat sich das Blatt seines Vertrauens und seiner Hoffnungen:

> Vielleicht werde ich diese Reise nach Paris, von welcher ich keinem Menschen ja sogar mir selbst nicht Rechenschaft geben kann, noch segnen. Nicht wegen der Freuden, die ich genoss, denn sparsam waren sie mir zugemessen; aber alle Sinne bestätigen mir hier, was längst mein Gefühl mir sagte: nämlich, dass uns die Wissenschaften weder besser noch glücklicher machen; und ich hoffe, dass auch das zu einer Entschliessung führen wird. Ich kann Dir nicht beschreiben, welchen Eindruck der erste Anblick dieser höchsten Sittenlosigkeit bei der höchsten Wissenschaft auf mich machte! — Wohin das Schicksal diese Nation führen wird? Gott weiss es! Sie ist reifer zum Untergange, als irgend eine andere europäische Nation. Zuweilen, wenn ich die Bibliotheken ansehe, wo in prächtigen Sälen und in prächtigen Bänden die Werke Rousseau's, Helvetius, Voltaire's stehen, denke ich, was haben sie genützt? Hat ein Einziger seinen Zweck erreicht? Haben sie das Rad aufhalten können, das unaufhaltsam stürzend seinem Abgrunde entgegeneilt? O hätten alle, die gute Werke geschrieben haben, die Hälfte von diesem Guten gethan, es stände besser um die Welt. Ja, selbst dieses Studium der *Naturwissenschaften*, auf welches der ganzes Geist der französischen Nation mit fast vereinten Kräften gefallen ist, wohin wird es führen? Warum verschwendet der Staat Millionen an all' diese Anstalten zur Ausbreitung der

Gelehrsamkeit? Ist es ihm um Wahrheit zu thun? Dem Staate? Ein Staat kennt keinen andern Vortheil, als den er nach Prozenten berechnen kann. Er will die Wahrheit anwenden, und worauf? Auf Künste und Gewerbe. Er will das Bequeme noch bequemer machen, das Sinnliche noch mehr versinnlichen, den raffinirtesten Luxus noch mehr raffiniren. — Und wenn am Ende auch das üppigste und verwöhnteste Bedürfniss keinen Wunsch mehr ersinnen kann, was dann? O, wie unbegreiflich ist der Wille, der über der Menschengattung waltet! Ohne die Wissenschaft zittern wir vor jeder Lufterscheinung, unser Leben ist jedem Raubthiere ausgesetzt, eine Giftpflanze kann uns tödten, — und sobald wir in das Reich des Wissens treten, sobald wir unsere Kenntnisse anwenden, um uns zu sichern und zu schützen, gleich ist der erste Schritt zu dem Luxus und mit ihm zu allen Lastern der Sinnlichkeit gethan.

Durch all sein Zweifeln und Grübeln ist ihm die Sehnsucht nach moralischer Thätigkeit gleich lebendig geblieben; aber es ist ihm unmöglich geworden, dieselbe im Zusammenhange mit irgend welcher bestehenden Kultur sich zu denken. Wenn der höchste Genius aus dem dunkeln Walde der Zeitlichkeit die hehre Blume des Ideals in einer prophetischen Verwirklichung als das Vorbild aller unserer moralischen und aesthetischen Hoffnungen und Bestrebungen hochauf entspriessen und sich verheissungsvoll weit entfalten lässt: so bleibt dagegen dem tragischen Genie, dem, gefesselt an den Boden der Zeitgeschichte, und der von ihr mitbedingten eigenen Naturanlage, die Erzeugung solcher höchsten Blüthe des genialen Schöpfungstriebes nicht gelingt, nur noch die krampfhafte Sucht nach der Tiefe der Wurzeln des menschlichen Daseins; und immer noch in einer historischen Selbsttäuschung und einem wohlthätigen Realismus verlangt es nun nach dem einfachsten N a t u rzustande zurück, um von dort aus sich eine besondere Welt der Freiheit und des Glückes, der Thätigkeit und der Ruhe, mit eigenen Kräften neu zu erschaffen und schaffend erwerben zu können. Aus dem Zentrum der modernen Zivilisation, wo der glühende Gedanke Rousseau's bereits in der Degenspitze des Siegers von Marengo sich gewaltsam verhärtet hatte, treibt es Kleist in die schirmenden Berge der Schweiz. Schon im Frühjahre dieses bewegten Jahres 1801 noch aus Berlin hatte er der Braut geschrieben:

Schenkte mir der Himmel ein grünes Haus, ich gäbe alles Reisen und alle Wissenschaften und allen Ehrgeiz auf immer auf; denn nichts als Schmerzen gewährt mir dieses ewig bewegte Herz, das wie ein Planet unaufhörlich in seiner Bahn zur Rechten und zur Linken wankt, und von ganzer Seele sehne ich mich, wonach die ganze Schöpfung und alle immer langsamer und langsamer vollendete Weltkörper streben, — nach Ruhe! —

Dass diese Ruhe nur wieder in Arbeit sich finden lasse, sprach er danach in einem Briefe von der Reise, von Göttingen, im Juni aus:

Arbeit, fühle ich, wird das Einzige sein, was mich ruhiger machen kann. Alles, was mich beunruhigt, ist die Unmöglichkeit, mir ein Ziel des Bestrebens zu setzen, und die Besorgniss, wenn ich zu schnell ein falsches ergriffe, die Bestimmung zu verfehlen, und so ein ganzes Leben zu verpfuschen. Aber, sei ruhig, ich werde das Rechte finden. F a l s c h i s t j e d e s Z i e l, d a s n i c h t d i e r e i n e N a t u r d e m M e n s c h e n s t e c k t. Ich habe fast eine Ahndung von dem rechten — wirst Du mir dahin folgen, wenn Du Dich davon überzeugen kannst, dass es das rechte ist? —

So drängte sich ihm schon vor dem Pariser Abenteuer die Frage auf die Lippen, welche er nach der dort gewonnenen Erfahrung nun mit ausführlicher Mittheilung seines Planes der Braut, wiederum an seinem Geburtstage (10. October 1801), vorlegte. Ruhelos im Ungewissen tastend, von keinem gütigen Genius, von keiner sicheren Kultur energisch und zweifellos auf eine wohlthätige Wirksamkeit hingewiesen, irrt der Jüngling im Düster unsympathischer Daseinsatmosphäre auch auf diesem Wege nur dem treuen Pol-Sterne seines Lebens nach:

Ein grosses Bedürfniss ist in mir rege geworden, ohne dessen Befriedigung ich niemals glücklich sein werde; es ist dieses: e t w a s G u t e s z u t h u n! Ich glaube fest, dass dieses Bedürfniss bis jetzt immer meiner Trauer dunkel zu Grunde lag und dass ich mir jetzt seiner blos deutlich bewusst worden bin. E s l i e g t e i n e

Schuld auf dem Menschen, die, wie eine Ehrenschuld, jeden, der Ehrgefühl hat, unaufhörlich mahnt. Eine Reihe von Jahren, in welchen ich über die Welt im Grossen frei denken konnte, hatte mich dem, was die Menschen *Welt* nennen, sehr unähnlich gemacht. Ich trage eine innere Vorschrift in meiner Brust, gegen welche alle äusseren, und wenn sie der König unterschrieben hätte, nichtswürdig sind. Die Wissenschaften habe ich ganz aufgegeben. Ich kann Dir nicht beschreiben, wie ekelhaft mir ein wissender Mensch ist, wenn ich ihn mit einem handelnden vergleiche. Kenntnisse, wenn sie noch einen Werth haben, so ist es nur, wenn sie vorbereiten zum Handeln. Aber auch unsere Gelehrten, kommen sie wohl vor allem Vorbereiten zum Zwecke? Sie schleifen unaufhörlich die Klinge, ohne sie zu gebrauchen; sie lernen und lernen und haben niemals Zeit, die Hauptsache zu thun. — — Weisst Du, was die alten Männer thun, wenn sie 50 Jahre lang um Reichthümer und Ehrenstellen gebuhlt haben? Sie lassen sich auf einen Heerd nieder, und bebauen ein Feld. Dann, und dann erst nennen sie sich weise! Sage mir, könnte man nicht klüger sein, und früher dahin ziehen, wohin man am Ende doch soll? Unter den persischen Magiern gab es ein religiöses Gesetz: ein Mensch könne nichts der Gottheit wohlgefälligeres thun als dieses: ein Feld zu bebauen und ein Kind zu zeugen. Das nenne ich Weisheit, und keine Wahrheit hat noch so tief in meine Seele gegriffen als diese: Das soll ich thun, das weiss ich bestimmt! Welch ein unsägliches Glück mag in dem Bewusstsein liegen, seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur zu erfüllen! Ruhe vor den Leidenschaften! — — Darum will ich mich losreissen von allen Verhältnissen, die mich unaufhörlich zwingen zu streben, zu beneiden, zu wetteifern! Denn nur in der Welt ist es schmerzhaft, wenig zu sein, — ausser ihr, nicht. Was meinst Du? Ich habe noch etwas Vermögen, doch wird es hinreichen, mir etwa in der Schweiz einen Bauernhof zu kaufen, der mich ernähren kann, wenn ich selbst arbeite. Ich will in eigentlichem Verstande ein Bauer werden, mit einem etwas wohlklingenderen Worte: ein Landmann. — — Aber bleibt mir dann kein Wunsch mehr übrig? Fehlt mir dann nichts mehr? Fehlt mir nicht noch ein Weib? Und gibt es ein anderes für mich als Du? Wenn es möglich wäre, wenn Deine Begriffe von Glück mit den Meinigen zusammenfielen? — Denke die heiligen Augenblicke, die wir durchleben könnten! —

Es sollte nicht möglich sein! Wäre es möglich gewesen, vielleicht hätte der *Mensch* Kleist ein glückliches, im Kreise seiner Familie moralisch befriedigtes Leben zu stillem Ende geführt. Niemals hätten wir dann das „tragische Genie" dieses Menschen als ein erschütterndes Beispiel in seinem Leben und seinen Werken zu beklagen und klagend zu bewundern gehabt. Der *Dichter* wäre uns in ihm niemals geboren worden. Denn nun erst, als diesem, des Glaubens an das Heil der Bildung beraubten, nach der Theilnahme der *Liebe* in der reinen Natur sich sehnenden Menschen auch die Liebe sich entzog, welche ihm die Verwirklichung seines Regenerationsplanes einzig ermöglichen konnte, — jetzt erst, als seine Braut den heissen Drang seiner Seele nach der Wahrhaftigkeit und nach der thätigen Ausübung derselben in der Befreiung von allem Angelebten und Gewohnten, im Bruche mit allen überlieferten Verhältnissen, nicht zu begreifen vermag und nicht zu theilen wagt — als sich der Sehnsuchtsvolle im Angesichte seines stillen Zukunftsglückes zur völligen Einsamkeit verdammt findet, — da, wie ein tiefster Nothschrei seiner gequälten Natur bricht ihm die Gewalt der Kunst aus dem Grunde der Seele hervor, erwacht in ihm das schöpferische Genie aus seinen irrenden Träumen, und die Tragödie seines Lebens gewinnt sich den Spiegel, in welchem sich das Gesetz seines Unterganges zugleich mit den ringenden Athemzügen der Befreiung so seltsam verbunden erkennen lässt: ein individuales Abbild des Wesens aller Kunst von ihrer Entstehung an.

Das Sehnen nach der Kunst hatte sich allerdings auch früher schon in ihm geregt. Es war im Anblicke der *Sixtinischen Madonna* zu Dresden, als ihn auf seiner Reise nach Paris das Gefühl ergriff, dass hier im Reiche des Idealen der Frieden einer Heimath zu finden sei. Er schrieb damals (21. Mai 1801) an seine Braut:

Wie oft, wenn ich auf meinen Spaziergängen junge Künstler sitzen fand, beschäftigt, die schöne Natur zu kopiren, o wie oft habe ich diese glücklichen Menschen beneidet, welche kein Zweifel um das Wesen, das sich nirgends findet, bekümmert, die nur in dem Schauen leben, das sich doch zuweilen, wenn auch nur als Ideal, ihnen zeigt. Einen fragte ich einst, ob man, wenn man sonst nicht ohne Talent sei, sich wohl im 24. Jahre noch mit Erfolg der Kunst widmen könnte? Er antwortete, dass Wouwermann, einer der grössten Landschaftsmaler, erst im 40. ein Künstler geworden sei. — Nirgends fand ich mich aber in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die grösste, erhabenste *Musik* zu den andern Künsten tritt, um das Herz gewaltsam zu bewegen. Unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande; aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. Mitten vor dem Altar, an seinen untersten Stufen, kniete, jedesmal ganz isolirt von den Anderen, ein gemeiner Mensch, das Haupt auf die höheren Stufen gebückt, betend mit Inbrunst. Ihn quälte kein Zweifel, er glaubte. — Ich hatte eine unbeschreibliche Sehnsucht mich neben ihm niederzuwerfen und zu weinen. —

Man erkennt darin dieselbe Sehnsucht nach Theilnahme, nach einer Gemeinsamkeit, einer liebevoll umgebenden Welt, einem schirmenden Horizont der sympathischen Gewissheit, innerhalb wessen die Seele des Wahrhaftigen ihren edelsten und innigsten Gefühlen sich heimathlich freimüthig überlassen könnte. — Was der Dichter — in seinem Sehnen jetzt schon Dichter — hier zuhöchst noch in der Kirche zu finden wähnt, das konnte nur die Kunst ihm gewähren. Ohne diejenige Kunstart zu berühren, welche ihm das *Wort* verleihen sollte, greift er ahnend tiefer, über die Grenzen der Art hinaus nach dem Kerne der Sache. Der Athem der Wahrhaftigkeit in aller Kunst ist das Musikalische, das in ihr als Rhythmus der Bewegung, oder als Melodie der Empfindung lebt. Wir wissen, wie Schiller als Dichter sich von einem musikalischen Vorgefühle beherrscht empfand, das ihm gleichsam als die lebendige Seele seiner poetischen Formenbildungen galt. Kleist hatte frühe schon Talent und Neigung zur Musik gezeigt. „Ohne Noten zu kennen, komponirte er Tänze, sang augenblicklich alles nach, was er hörte, spielte in einer von Offizieren zusammengesetzten Musikbande die Clarinette und zog sich, der Musik zu Liebe, sogar einmal Arrest wegen einer Vernachlässigung im Dienste zu". (E. v. Bülow, S. 6.) Noch gegen das Ende seines Lebens schrieb er, als die dichterische Thätigkeit in ihrer äusseren Erfolglosigkeit ihn schmerzlich zu ermüden begann, und er sich, wie einst in Paris, nach einer regenerirenden Heimkehr zu den Wurzeln, jetzt des *künstlerischen* Daseins sehnte:

Vielleicht würde ich die Kunst auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen, und mich mit nichts als *Musik* beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben, — mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage — der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, dass im Generalbass die reichlichsten Aufschlüsse über die Dichtung enthalten sind.

Diese ahnungsvolle Begründung der Kunst auf die Musik, welche erst wir heute in ihrer eigentlichen Wahrheit am lebenden Beispiele ganz zu begreifen lernen durften, entsprach durchaus seiner eigenen künstlerischen Natur, welche allein aus einem wahrhaftigen Drange des Gemüthes, für die Befreiung der Seele in voller Aussprache des geistigen Menschen, sich zu dem Ausdrucke der Kunst zu erheben vermochte, in welchem Sinne er einmal sagte:

Ich will mich von dem Gedanken ganz durchdringen, dass, wenn ein Werk recht frei aus dem Schoosse des menschlichen Gemüthes hervorgeht, dasselbe auch nothwendig darum der ganzen Menschheit angehören müsse.

Es war eine wehmüthig heitere Erholungsstunde auf dem Gipfel seines unfreundlichen Lebenstages, welche Kleist nach dem Verluste der Braut in der Schweiz, in einem Kreise von idealisch gestimmten Jünglingen, mit dem Sohn

Wieland's, mit dem jungen Gessner, mit Heinrich Zschokke, verleben durfte. Zum ersten Male fühlte er sich dort wie bei Seinesgleichen, deren Werth ihm das auf's äusserste gestiegene Gefühl der Entbehrung nun in der wohlthuenden Empfindung ihrer wahren Theilnahme unwillkürlich lebhaft anregend erhöhen musste. Fast wie in der Scherzhaftigkeit dieser glücklichen Stimmung entäussert sich sein Gemüth der stäts ängstlich bedrückenden Scheu, welche den Mittheilungsbedürftigen in ein banges Verschweigen seiner inneren Erregungen, Erlebnisse und Hoffnungen zu bannen pflegte. Hier liest er zuerst die Tragödie von den „Schroffensteinern" vor und stimmt fröhlich mit ein in das Gelächter der Genossen über die Ungeheuerlichkeiten der Durchführung. Im Gelächter selbst durfte er das Gefühl der persönlichen Sympathie empfinden, deren er so innig bedurfte. Die unheimlich rücksichtslose Wahrhaftigkeit der bis zum Peinlichen und Widrigen durchgeführten Seelenschilderung in diesem Erstlingswerke konnte von den Jünglingen nicht verkannt werden. Das waren Shakespeare'sche Blicke in die Menschennatur und mit fast Shakespeare'scher Kraft zum lebendigen, oft überlebendigen Ausdrucke gebracht. Nur war es eine krampfhafte Explosion tief leidender Seele, welche sich in solcher seltsam gemischten Unform von Genialität und Unvernunft Luft gemacht hatte. Die Freunde mochten es fühlen, dass hier eine gründliche Ableitung des stürmisch wogenden Genie's in das absolut Heitere noththue. So entstand der Plan eines poetischen Wettstreites in der Dichtung über das Thema eines alten Kupferstiches von Leveau: *„der zerbrochene Krug"*. Die Neigung des Dichters, unbarmherzig prozessualisch die Seelenvorgänge seiner Personen vor den Gerichtshof der poetischen Wahrheit zu stellen, konnte sich hier in einem ironischen Genrebilde ein freundlicheres Genügen anthun. Aber Kleist's jung erwachter Schaffensdrang — wie er mit frischem Lebensmuth ihn erfüllend, doch bald auch die ganze Grösse seiner Aufgabe mit neuer Schwere auf sich lasten fühlen musste, war er weder so leichtlich in eine solche enge Form zu bannen, wenn er sich auch innerhalb derselben einem noch so üppigen Schwelgen in der dramatischen Dialektik überlassen wollte; noch auch konnte er auf die Dauer in dem Kreise der künstlerisch Minderbegabten die Befriedigung finden, welche ihm allein das Gefühl einer sympathischen Leitung im Reiche und zum Ziele des Idealen hätte verschaffen können. Nach einem heftigen Krankheitsanfall, der nächsten Folge seiner neuen, tiefen geistigen Erregung, treibt es ihn an die Stätten der künstlerischen *Meister* der Zeit selber: nach Weimar und Jena. Im Jahre 1802 findet er bei Goethe wie bei Schiller freundliche Begrüssung, bei Wieland aber, als des Sohnes Freund, auf längere Zeit ein gastliches Haus. Hier war es, wo er die Skizzen zum *„Robert Guiskard"* dem Altmeister nach langem, scheuen Sträuben und Ausweichen mitzutheilen wagte, und Dieser in ihm den Heilbringer für das deutsche Theater erkennen zu meinen glaubte. Leider aber musste er in der Folge es erfahren, wie auch die besten Leiter dieses deutschen Theaters, so wie es war, mit ihm, so wie er war, nichts anzufangen wussten. Dass auch die Edelsten, die Mächtigsten im Genie, nicht mächtig genug waren gegen das Niederträchtige in jedem Sinne, darin sie zu leben, womit sie zu rechnen hatten, das ihnen das ideale Werk verdarb und sie selbst zu kläglichen Kompromissen mit dem Wirklichen, oder zu stolzen Abwendungen vom Lebenden zwang — das durfte sich der junge glaubensfrohe Dichter nur zu bald nicht mehr verleugnen, und es bedrückte ihn mit einer düsteren Zweifelsmacht. Er hatte nach dem sichtbaren Triumphe der Kunst verlangt. Goethe verwies ihn an das *unsichtbare Theater;* mit diesem Worte ist in der That alles gesagt, was der Genius unserer Heroen, die selbst vergeblich sich bemühten für ein sichtbares Theater ideale Schöpfungen zu ermöglichen, dem tragischen Genie als rechte tröstliche Lebensweisheit auf seinen Weg mitgeben konnte. Das unsichtbare

Theater! Nur die *unsichtbare Kunst* konnte es jemals etwa sichtbar werden lassen, die Kunst, von welcher auch jene Heroen ahnungsvoll ihre erstaunten Sinne fesseln liessen, und die im Grunde die Seele ihres höchsten genialen Schaffens war; — während sie einem Iffland allerdings nicht erklingen mochte, als er später aus dem Studium seiner treuherzig dürftigen Philisterstücke her Kleist's „Käthchen von Heilbronn" mit grosser Geringschätzung für unaufführbar am Berliner Theater erklärte.

Unbefriedigt, verwirrt, enttäuscht und wiederum ganz in sich zurückgescheucht verliess der junge Dichter 1803 das Haus Wielands; nicht nur Zweifel an der Hülfe der Meister, auch an der eigenen Fähigkeit mögen ihn belastet haben, da er in Jenen, bei allem Widerstande der stumpfen Welt, dennoch die hohen *Ueberwinder* erkennen und bewundern musste, deren Kraft er sich selber im Innersten seines Genie's versagt zu fühlen hatte. Im Jahre 1804 sehen wir ihn auf unruhigen Streifzügen durch Dresden, die Schweiz, und von dort sogar wieder bis nach Paris. *„In mir ist nichts beständig, als die Unbeständigkeit"* rief er damals über sich selber klagend als Motto seines Lebens aus. Ein treuer Freund, Pfuel, begleitet ihn; aber ein Streit über „Sein und Nichtsein" ist im Stande ihn zum Bruche mit diesem wohlthätigen Gefährten zu treiben; und wiederum in Folge dessen verbrennt er alle seine Papiere, auch den *„Guiskard"*, und verschwindet spurlos aus Paris, so dass man glaubt, er habe sich in der Seine ertränkt, und nach seiner Leiche auf der Morgue sucht. Er aber hat sich insgeheim nach dem Rhein zurückgezogen, und dort, wie verzweifelnd an der Heilskraft einer Kunst, für die es ihm, dem jugendlichen Neophyten, nicht alsbald gelingen zu wollen schien, einen grossen idealen *Styl*, die Aufgabe seiner Guiskard-Dichtung, zu finden, ergreift ihn der plötzliche Gedanke, auch hier von Grund aus zu lernen, was sich nicht erlernen liess: das Handwerk der Kunst aus der Kunst des Handwerks. Er will sich bei einem Tischlermeister in Koblenz verdingen; aber in Mainz streckt ihn eine neue schwere Erkrankung darnieder, und als er genesen, erscheint er auch von seiner krankhaften Unruhe wie geheilt; denn er folgt nun dem Wunsche der Seinigen und widmet sich wieder, wenn auch in stillem Grimm, den Staats- und Kameral-Wissenschaften, so dass er 1805 eine Anstellung als Diätar in Königsberg finden konnte. Was dem Enthusiasmus des tief erregten Gemüthes nicht hatte glücken wollen, worin, wie in Wettern des Meeres, die Wogen wider einander kämpfender Gefühle die Ruhe und Konzentration küntlerischen Schaffens unmöglich machten, das gelang jetzt dem zur trockenen Arbeitsordnung mühsam und mit Widerwillen Gezwungenen. Im Jahre 1806 entstanden rasch nach einander die besten seiner *Novellen*, ward der *„zerbrochene Krug"* vollendet, die *„Penthesilea"* begonnen, der *„Amphitryon"* Molières bearbeitet und Pläne zu andern Werken entworfen. Es schien, als sollte dieses Jahr der äusseren Stille dort im öden Norden dem Dichter die Lust und Fähigkeit zum Schaffen der ersehnten idealen Heimathswelt wirklich gewähren. Aber der leidenschaftliche Sinn für Wirklichkeit, sofern sie *Wirksamkeit*, menschenwürdiges Handeln in edler Gemeinschaft bedeutete, ward ihm gerade in derselben Zeit auf das Schmerzlichste verletzt durch den nahen Anblick des Unglückes, das sein geliebtes Vaterland betraf. Das Jahr 1806 konnte dem *Menschen*, dem Deutschen, dem Preussen Kleist nicht ein Jahr des Heiles werden, auch wenn es dem *Dichter* Heil zu bringen berufen schien. Durch die dunkeln Wolken des Völkerschicksals ringt sein edeler Geist nach Trost, nach Aussicht in's Ewige: und wieder ist es der Eine Stern, der Leitstern seines irren Lebens, der ihm wie ein lächelnder Traum in das sehnende Auge blickt:

> Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist ein blos unbegriffener! Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen? Denke nur

diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, für jedweden eine Erscheinung wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heissen mag, das man auf dem Sirius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheuere Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! Sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir Abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht, an Ahndungen reicher, als Gedanken fassen und Worte sagen können. Komm, lass uns etwas Gutes thun, und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind, und noch sterben werden. — Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. — — So wie die Dinge stehen, kann man kaum auf viel mehr rechnen, als auf einen schönen Untergang! —

So rief er mit dem Todesmuthe des Künstlers aus, der mit beinahe Schiller'scher Resignation hinzufügt, nun wolle er nur noch recht viele Trauerspiele und Lustspiele schreiben, bis das unentrinnbare Ende komme. Sein Schicksal hat ihm den „schönen Untergang" versagt. Wie eine der vielen tollen Ironien seines Lebens erscheint es, wenn wir ihn im nächsten Jahre 1807 auf einer Fusswanderung ohne Pass nach Berlin vor den Thoren der Stadt als vermeintlicher preusischer Parteigänger aufgegriffen, in einem französischen Gefängnisse zu *Chalons sur Marne* wiederfinden. Von dort schrieb er an eine geistvolle Verwandte:

Was sind das für Zeiten! Sie haben mich immer bei der Zurückgezogenheit meiner Lebensart für isolirt von der Welt gehalten, und doch ist vielleicht niemand inniger damit verbunden, als ich. Wie trostlos ist die Aussicht, die sich uns eröffnet! Zerstreuung und nicht mehr Bewusstsein ist der Zustand, der uns wohlthut. Wo ist der Platz, den man jetzt in der Welt einzunehmen sich bestreben könnte, im Augenblicke, wo Alles seinen Platz in verwirrten Bewegungen verwechselt? Kann man auch nur den Gedanken wagen glücklich zu sein, wenn Alles im Elend darniederliegt? Ich arbeite, wie Sie wohl denken können; jedoch ohne Lust und Liebe zur Sache. — Ach es ist ein ermüdender Zustand, dieses Leben, recht wie sie sagten, eine Fatigue. Erfahrungen rings, dass man eine Ewigkeit brauchte, um sie zu würdigen, und kaum wahrgenommen, schon wieder von anderen verdrängt, die ebenso unbegriffen verschwinden.

Schon legt es sich wie ein Abendnebel über das Sehnen seiner Jugend nach Leben, Wirken und Glück: der Gedanke an den Tod-Erlöser spinnt sich leise um seine Seele; und Tod — Untergang — Vernichtung antworten ihm aus den Weiten der blutgetränkten Welt, rings um seine fremden Gefängnissmauern her. Und doch schweigt auch in dem Gefangenen der Künstler nicht:

In einer der hiesigen Kirchen ist ein Gemälde, schlecht gezeichnet zwar, doch von der schönsten Erfindung, die man sich denken kann, und Erfindnng ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinne dargestellt ist, sondern das, was das *Gemüth* durch diese Wahrnehmung erregt, ist das Kunstwerk.

Endlich freigelassen, begiebt er sich nach Dresden, wo sein künstlerischer Sinn einst die reichste Anregung gefunden hatte, und dort verlebt er, in der Noth sich seinen Unterhalt als Schriftsteller zu verdienen, das fruchtbarste Jahr seines kurzen Dichterlebens. 1808 entstanden das *„Käthchen von Heilbronn"* — die *„Hermannsschlacht"* — und ein grosser Theil der *Novellen*. In der „Hermannsschlacht" hat der leidende Patriot sich dem wortgewaltigen Dichter mit glühender Begeisterung zum Herolde der nationalen Empörung verbunden. Die Bekanntschaft mit Adam Müller, welche sein letztes Unglück mit herbeiführen sollte, erwirkte zunächst das Zusammenraffen seiner geistigen Kräfte zum heroischen Ausdrucke des Freiheit begehrenden Volksgenius. Es kam sogar zur gemeinsamen Herausgabe einer politischen Zeitschrift „Phoebus", welcher 1809 in Berlin, wohin Beide nach Ausbruch des Krieges zwischen Frankreich und Oesterreich in der Erwartung der Theilnahme Preussens sich begeben hatten, die *„Berliner Abendblätter"* folgten. In der redaktionellen Thätigkeit war Kleist nicht glücklich; aber hier in Berlin dichtete er sein Meisterwerk, den *„Prinzen von Homburg"*. Musste

es ihn mit tiefer Demüthigung kränken, dass er seine Gedichte dort selbst bei ihm Näherstehenden noch unbekannt fand, so ermuthigte ihn doch neue Hoffnung auf das Vaterland, wenn es die Waffen wieder erhöbe gegen den fremden Unterdrücker. Sein Lebenstrieb erhielt ihn in dieser schwärmerisch genährten Hoffnung noch wie im Krampfe aufrecht und brachte sich in einer Scene des „Homburg“ sogar zu einem maasslos trotzigen Ausdrucke. Das so gefeierte Bild einstiger Grösse, die hohe Gestalt des grossen Hohenzoller's, welche er in seinem Drama so meisterlich gezeichnet hatte, drängte es ihn wiederzufinden in den besten Männern der Gegenwart, und er selbst wollte unter ihrer sympathischen Leitung seine Kräfte freudig opfern bei der Mitwirkung an dem Aufbau einer glücklicheren Zukunft:

> Es ist eine Lust, bei einem tüchtigen Manne zu sein. Kräfte, die in der Welt nirgend mehr an ihrem Orte sind, wachen in solcher Nähe und unter solchem Schutze wieder zu neuem freudigen Leben auf.

Dass der Aufbau nicht ohne gewaltsame Mittel möglich sei, davon war er leidenschaftlich überzeugt. Ja er plant in seiner schrankenlosen Erregtheit eine blutige Schreckensthat für sein Volk: die Ermordung des Cäsaren selbst! *Deutschland gilt es* — diese heilige Parole schien ihm das Recht zu geben zu jeder verwegenen, jeder wilden, jeder grossen That. Von solchem glühenden Patriotismus geschwellt sollten die Segel seiner Dichterworte das schwache Schifflein des politischen Journales hinausführen in die verschlingende Sturmfluth der Zeit:

> Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wurzeln tausendästig, einer Eiche gleich, in den Boden der Zeit eingreifen, deren Wipfel Tugend und Sittlichkeit überschattend an den silbernen Saum der Wolken rührt, deren Dasein durch das Dritttheil eines Erdalters geheiligt worden ist. Eine Gemeinschaft, die unbekannt mit dem Geiste der Herrschsucht und Eroberung, des Daseins und der Duldung so würdig ist wie irgend eine; die ihren Ruhm nicht einmal denken kann, sie müsste denn den Ruhm zugleich und das Heil aller Uebrigen denken, die den Erdkreis bewohnen; deren ausgelassenster und ungeheuerster Gedanke noch, von Dichtern und Weisen, auf Flügeln der Einbildung erschwungen, Unterwerfung unter eine Weltregierung ist, die, in freier Wahl, von der Gesammtheit aller Brüder-Nationen gesetzt wäre. — — Eine Gemeinschaft, die, weit entfernt, in ihrem Busen auch nur eine Regung von Uebermuth zu tragen, vielmehr einem schönen Gemüthe gleich, bis auf den heutigen Tag an ihre eigene Herrlichkeit nicht geglaubt hat; die herumgeflattert ist, unermüdlich, einer Biene gleich, als ob nichts vom Ursprung herein Schönes in ihr sichtbar wäre, in deren Schooss gleichwohl die Götter das Urbild der Menschheit reiner als in irgend einem andern aufbewahrt hatten. Eine Gemeinschaft, die dem Menschengeschlechte nichts in dem Wechsel der Einflüsterungen schuldig geblieben ist, die den Völkern, ihren Brüdern und Nachbarn, für jede Kunst des Friedens, welche sie von ihnen erhielt, eine andere zurückgab. Eine Gemeinschaft, die an dem Obelisken der Zeiten stäts unter den Wackersten und Kräftigsten thätig gewesen ist, ja, die den Grundstein desselben gelegt hat, und vielleicht den Schlussstein darauf zu setzen, bestimmt war. Eine Gemeinschaft, die den Leibnitz und Guttenberg geboren, in welcher Guerike den Luftkreis zog, Tschirnhausen den Gang der Sonne lenkte, und Kepler der Gestirne Bahn vorzeichnete. Eine Gemeinschaft, die grosse Namen, wie der Lenz Blumen aufzuweisen hat, die den Hutten, Sickingen, Luther und Melanchthon, Josef und Friedrich auferzog, in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt, und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat. Eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.

Das war Kleist's *Deutschland!* In dem Deutschland von 1810 und 11, nach dem Wiener Frieden, der jede Hoffnung des Dichters zu vernichten schien, gab es für ihn nur noch die öde Heimathstätte, da er sich selbst „mit Blut zu Grabe“ bringen sollte. — Es war ihm nicht gelungen, den einflussreichen und den einer Erhebung der nationalen Kraft geneigten Männern jener Zeit näher zu treten, da die Persönlichkeit seines Genossen Adam Müller in den Kreisen der Regierung

und der höheren Staatsdiener für kompromittirend zu gelten schien. Als nun auch der politische Horizont sich wieder völlig verdüsterte, suchte er einen trübseligen Ersatz für den vergeblich ersehnten Männerverkehr in der melancholisch philosophirenden Freundschaft mit einer Frau, deren Bekanntschaft derselbe Genosse unglücklicher Weise ihm vermittelt hatte. Eine seelisch Kranke, an der Einbildung tödtlicher Körperkrankheit Leidende, in verbittertem Gemüthe des Lebens Ueberdrüssige, als die letzte Gefährtin des selber innerlich kranken, an seinen Hoffnungen als Deutscher und als Dichter von Neuem verzweifelnden, nur einer rettenden Liebe innig bedürftigen Kleist! Hier gab es weder *Liebe* für sein leidendes Herz, noch *Bildung* für seinen ermüdeten Geist; diese beiden Elemente seines rastlosen Jugendbegehrens blieben ihm in der entscheidenden Schmerzensstunde durchaus versagt. Nur Bitterkeit tauschte sich aus gegen Verbitterung, Unzufriedenheit gegen Friedlosigkeit, Verzweiflung gegen Zweifel, und aus der krampfhaften Erregtheit solcher gegenseitigen Reizungen zweier vergeblich ruhebegehrenden Seelen, sprang flüchtig wie das Loos aus dem Helme jenes unsinnige Versprechen eines gemeinsamen Sterbens. Gleichviel, wann etwa, ja ob überhaupt das Versprechen zur That werden mochte — es war gegeben und ward gehalten, wie es denn einmal wirklich dazu kam, aus der Mitte dumpf hinschleichender Zeit heraus, an einem Tage wie viele, einem unglücklichen 21. November des Jahres 1811. — *„Lass uns etwas Gutes thun und dabei sterben!“* —

Das wahrhaft Gute, das er gethan, für sein Volk gethan in der traurigsten Periode der Niederwerfung, das hat uns Kleist hinterlassen in seinen genialen Dichterwerken, deren durchaus eigenartigen Werth zu betrachten nicht heute unsere Aufgabe ist. Das ist etwas Gutes und Grosses, womit sich wohl sterben liess; denn starb nun Das, was in den Werken selbst als krankes Erzittern der dichtenden Menschenseele sich beklagenswerth fühlbar machte, so lebte in ihnen fort, was in jener kranken Seele als ein unerschütterlich Edeles, Reines, Wahrhaftiges, Echtes und Deutsches sich nach Freiheit, Entfaltung, Wirksamkeit, Gemeinsamkeit — nach dem vollen Glücke des Lebens sehnte. Seine Werke sind der wahrhaftige, lebende ganze Kleist: sie mussten unglücklich durch die Zeit gehen, gleich ihm, aber sie bleiben, wie er, ein ergreifendes, innig sympathisches Denkmal des leidenden und ringenden deutschen Geistes, ja, des *tragischen Genie's* in Deutschlands Geschicken!

Eine thörige Frage drängt sich gerne hervor aus dem schweigenden Kreise der Leidtragenden an dem Grabe eines tragischen Schicksals: „Was wäre geworden, wenn es anders kam?“ — Es konnte nicht anders kommen: das Schicksal verlangte, nach dem ihm eigenthümlichen, ihm gleichsam in's Herz gegrabenen Gesetze, eben dieses Ende, dieses tragisch-ironische Ende! Wir könnten uns aber doch immerhin denken, jener unselige 21. November sei ohne den Zufall dieses nothwendigen Endes vorübergegangen; wenig über ein Jahr noch, und die Erhebung des Volkes begann: der Dichter Kleist wird zum Helden mit dem Schwerte und findet wirklich den *„schönen Untergang“*, den er erwünscht hatte, auf einem der blutigen Schlachtfelder des nationalen Freiheitskampfes! Er hätte dann den Ruhm, der ihm vor Allen gebührte, den Ruhm des Opfers für die Freiheit des Vaterlandes, nicht an den frohmüthigen Schildknappen der Erhebung: Theodor Körner verloren. Oder — liesse sich auch das denken: ein Kleist habe den Kampf überlebt? Abermals nur noch zwei Jahre, und die erhobene Stimmung des triumphirenden deutschen Männermuthes wäre in die Haidenebel der Demagogenverfolgungen gerathen; und das „Ende“ hätte doch seinen trüben Novembertag gefunden. Aber in diesen kargen Augenblicken sieggekränzter Hoffnungen — es wären uns wohl freudigere Worte aus dem Herzen des Sängers von Hermann

und Homburg in die Seele geklungen; und wäre selbst Guiskard der Normann nochmals im Feuer der deutschen Völkerschlachten verbrannt, wer weiss es, welchen deutschen Helden der Kranz des Siegers dann gekrönt, welche grosse vaterländische That der glückliche Genius des Leidens in erhabener Tragödie endlich noch gefeiert hätte?! Träume, wer träumen will: „Was hätte Kleist uns werden können?“ Der *„deutsche Shakespeare“*, sagen Einige mit hoher Begeisterung, und echt ist die Begeisterung und wohl begreiflich. Aber seit der britische Shakespeare deutsch geworden, haben wir den deutschen Shakespeare, und Heinrich von Kleist ist, was er ist, und braucht nicht anders zu werden, um zu begeistern. Auch wehmüthige Begeisterung ist ein wohlthätig dankenswerthes Gefühl für die moralisch bildsame Seele. — Doch Wieland's Prophetie? Erwartete sie nicht eine Erfüllung? Ist doch auch in denen, die den „deutschen Shakespeare“ uns noch erwünschen, etwas von der Empfindung des Weimarer Altmeisters rege, dass „eine Lücke“ auszufüllen sei, die selbst „Schiller und Goethe“ unausgefüllt gelassen hätten. Es ist diess jene Empfindung, die späterhin dem Professorensinne deutscher Kunstkenner zu so mancher ästhetischen Begriffskonstruktion erwünschte Veranlassung gegeben hat. Die Vereinigung des Klassischen mit dem Romantischen! — Die Erfüllung der klassischen Form mit romantischem Inhalt! — Die Gewinnung des erhabenen Styles der Antike für den Shakespear'schen Individualimus! Zuletzt: die Beseelung des dichterischen Wortes mit dem Athem der Musik. Hier wird durch die Einführung einer unbegrifflichen, neuen Kunst die todte Konstruktion lebendig. Die edele Goethe'sche Symbolik, die Vermählung des Faust mit der Helena, welche dem tief besonnenen Dichter im schönen Spiele des Gedankens zu einem musikalischen Phantasiebilde halb opernhaft — halb dionysisch sich vorgestaltet hatte, ist in dem musikalischen Drama der Neuzeit als ein eigener hoher Styl des erregtesten künstlerischen Lebens verwirklicht worden.

Halten wir uns an das, was wir besitzen! Was der Wortdichter eines Guiskard nur in einer scenischen Unmöglichkeit, im Zusammenreden eines ganzen Chores *„das Volk“*, mit einer dramatischen Lebendigkeit und Energie ohne Gleichen in unserer Litteratur, anzudeuten versuchen konnte, ist im Orchester des musikalischen Dramatikers ideal-stylistische Realität geworden. Derjenige liebenswürdige Sänger der deutschen Freiheit, der nicht vor, nicht in den Schlachten sank, sondern über ihren blutigen Staub und Dampf hinaus uns die Lieder Körner's zum Werthe schmetternder und rührender Volkslieder mit der Macht seiner edelen Kunst erhob: C. M. von Weber hat das Seine dazu gethan, dass bald nach ihm das hehre Werk unserer Klassiker — nicht in seiner „Lücke“ ausgefüllt — nein, selber lebendig erfüllt und ihr erhaben wirkendes Sehnen stylvoll bestätigt werde. Nun haben wir ein deutsches Kunstwerk, von dessen sicherem Stylgrunde aus wir geklärten und befriedigten Blickes zurück — nicht herab – schauen dürfen auf alle edelen und bedeutenden Aeusserungen desselben in ihm lebendigen nationalen und menschlichen Geistes. Hier kann unser Urtheil von jener beglückenden Gerechtigkeit zeugen, welche ohne die irrende Erwartung eines noch kommenden wahren „Messias“, oder „Lückenfüllers“, ebenso wie dem ***höchsten Genius*** der Vergangenheit, auch dem bemitleidenswerthesten ***tragischen Genie*** ganz in gleicher Weise die ehrfürchtige Liebe zu dem ihnen Allen gemeinsamen, inneren Gotte zu weihen im Stande ist. So sind wir befreit von der bangen Thorenfrage: „was hätte Kleist werden können?“ denn im Besitze dessen, was uns seit seinem Ende zu Theil geworden, wissen wir auch, was er uns war, und was er uns bleibt.

Neuerdings scheint ja auch draussen in der modernen Welt seiner mit lebhafterer Theilnahme gedacht zu werden; man beginnt seines dürftigen Grabes sich zu schämen, seit die eleganten Villen der Berliner Bankiers, nebst Restaurationen,

Dampfschiffen und Dampfwagen, kurz alle munteren Repräsentanten der *„Kultur“* an die stillen Ufer des Wansee's herangerückt sind, und man sammelt wirklich nach 70 Jahren für ein würdiges Denkmal des Dichters auf seiner Gruft. Die beste deutsche Schauspielertruppe, die Meininger, hat aus der Mehrzahl der Kleist'schen Dramen bewunderte Hauptleistungen ihres klassischen Repertoires gemacht und weiss damit selbst Engländer und Ungarn zu erfreuen oder in Erstaunen zu setzen. Diess Alles wollen wir gut heissen; wollen auch gerne selbst, hier in unserer stillen Bayreuther Zentralstelle, der Redaktion dieser Blätter, freiwillige Gaben unserer Freunde für jenes Grabmal annehmen und wollen den Meininger Kleist-Aufführungen fernerhin das reichste Glück aus ehrlichem Herzen wünschen, selbst wenn wir noch bezweifeln müssten, ob auch die beste deutsche Schauspiel-Kunst heute das zu leisten fähig ist, was R. Wagner ihr in seiner Schrift: *„Ueber Schauspieler und Sänger“* gerade am Beispiele des „Prinzen von Homburg“ erst noch zu erweisen aufgegeben hat. — Aber bei Alledem wollen wir uns dessen freudig bewusst bleiben: dass wir in unseren eigensten Festen, den weihevollen Darstellungen des neuen deutschen Kunststyles, am Würdigsten und Lebendigsten auch Das mitfeiern, was „Kleist's Unsterbliches“ ist: den *deutschen Geist* der Wahrhaftigkeit und der edelen Herzenswürde in seinem tragischen Ringen nach einem höchsten *moralisch-künstlerischen Ideale menschlicher Kultur.*

H. v. Wolzogen.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Zum Weihnachtsfeste.

Was schenkt der „Wagnerianer“ dem Gesinnungsgenossen oder dem Freunde, den er dazu werben möchte? Der Klavierauszug des *„Parsifal“* wird leider noch nicht unter den Christbaum gelegt werden können. Die *„Gesammelten Schriften und Dichtungen“* würden immer das vorzüglich zu Erwählende sein; — aber manchem deutschen Künstler und Kunstfreunde ist diese Gabe ohne Gleichen — selbst in der Lieferungsauflage — allzugross, woher es denn kommt, dass seltsamer Weise eine Majorität von guten Wagnerianern noch nicht einmal die Werke ihres Meisters besitzt. Bei E. W. Fritzsch in Leipzig sind sie allesammt für die Vereinsmitglieder zu ℳ 30 (geb. ℳ 40) zu haben. — Wer sich nach Kleinerem umsieht, dem darf das vortreffliche Werk nicht entgehen, das mehr als irgend ein anderes geeignet ist, noch ferner Stehende durch die Erregung persönlicher Sympathie und die Beseitigung vieler Irrthümer für unsere Sache zu gewinnen: es ist diess Glasenapp's *„Leben und Wirken R. Wagners“*, ein biographisches Meisterstück, in zwei starken Bänden von 888 Seiten gr. 8 alles enthaltend, was nicht nur der Wagnerianer von seinem Meister und der Entwicklung seiner Sache wissen muss, sondern was auch jeder Deutsche davon wissen sollte; und dieses Buch ist zu dem fabelhaft billigen Preise von **Mark 6** (geb. ℳ 9) durch die Vereinsmitglieder von C. Maurer in Cassel, resp. durch die Red. d. Bayr. Bl., zu beziehen. Längst hätte eine zweite, vervollständigte Auflage davon erscheinen sollen, denn die erste war bereits zum Festspiele von 1876 herausgekommen: es ist nicht möglich gewesen und wird wohl auch kaum bis zum Festspiele von 1882 geschehen können; so theilnahmslos hat unser Publikum sich dieser in ihrer Art einzigen Publikation gegenüber benommen. In Bayreuth, auf Bestellung von Mitgliedern, wurden innerhalb der 4 Jahre des Vereinslebens gerade 17 Exemplare verkauft: das macht also ein Exemplar auf hundert Mitglieder! Läsen die Deut-

schen doch weniger Zeitungen und dafür wenige, aber gute Bücher! Sollten wir „Bayreuther“, im weiteren Sinne, die wir doch lebendiges Kunstgefühl und das Ehrgefühl des Künstlersinnes haben wollen, nicht uns verpflichtet meinen, den Anfang damit zu machen und den Schlag an die eigne Brust zu thun: „es soll anders werden!“? — Aber wer auch nicht so weit gehen mag, hat wahrlich keine Ursache, ein Werk, wie das von Glasenapp, links in Cassel liegen zu lassen, etwa statt dessen Spielhagen's „Angela“ oder Ebers' „Frau Bürgermeisterin“ dem mehr oder minder „Wagnerisch“ gestimmten Freunde in den heiligen Abend zu tragen, und am ersten Feiertag mit ihm die Hoftheater-Vorstellung des „Lohengrin“ mit Strichgenuss zu besuchen, um der „Gesinnung“ kräftigen Ausdruck zu geben! — Uebrigens giebt es auch noch kleinere, und doch ebenfalls ganz gute und zweckdienliche Weihnachtsgaben für den weitesten Kreis der Unsrigen: z. B. *Schuré's „musikalisches Drama“*, das in deutscher Uebersetzung bei Senf in Leipzig zu ℳ 2.75 (geb. ℳ 3,75) zu haben ist. Es enthält eine geistvolle Uebersicht über die Geschichte der Dichtkunst und der Musik von der griechischen Zeit bis zu R. Wagner, dessen Werke zu einer besonderen Besprechung eines jeden einzelnen derselben Veranlassung geben. Auch ist eine Ansicht des antiken Theaters und eines der besten Portraits Wagners beigegeben. — Solch ein recht anmuthiges Anregungs- oder Aufklärungs-Mittel, um es ohne viel Prätention zwischen andere geziemliche und zierliche Dinge auf den Festplatz guter Bekannter zu legen, ist das anonyme Büchlein: *die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen R. Wagner's* (Leipzig, Senf: geb. ℳ 2,50). Auch Martin Plüddemann's in zweiter Auflage erschienene „Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst“: „Aus der Zeit — für die Zeit“ (Senf: geb. ℳ 3) sind immer erneuter Empfehlung werth. — Wer etwas Ansehnlicheres als Bücher stiften möchte, der findet eine schöne Gelegenheit in der Acquisition von Kietz' überaus vortrefflicher *Wagner-Büste,* welche für Mitglieder von dem Künstler (Dresden, Wintergartenstr. 3) zum Preise von ℳ 18 zu beziehen ist. Eine andere Kolossalbüste des Meisters, deren Marmor-Original im Foyer des Leipziger Stadttheaters steht, vom Prof. zur Strassen, wird durch unsere Leipziger Vertretung (Hrn. Kaufmann Rudolf Zenker) zum Besten des Patronatvereines verkauft. Der Preis für die Büste in Orginalgrösse, 1 $^1/_2$ Lebensgrösse, (Gyps) ist ℳ 40, in $^2/_3$ Lebensgrösse (Elfenbeinmasse) ℳ 25; unsere Mitglieder geniessen eine Preisermässigung von 25%. — Wer schliesslich doch am liebsten bei der Musik bleibt, den erinnern wir an die für Mitglieder ermässigten Preise der *Klavierauszüge Wagnerischer Werke,* die bei P. Pabst in Leipzig (Neumarkt 13) zu haben sind:

Fliegender Holländer,	8°	ℳ 8,—
„ „	4°	„ 13,60
„ „	ohne Text 8°	„ 4,80
„ „	„ 4°	„ 12,—
„ „	vierhändig 4°	„ 14,40
Tannhäuser,	8°	„ 9,60
„	4°	„ 19,20
„	Volksausgabe 16°	„ 3,20
„	ohne Text 8°	„ 6,40
„	„ 4°	„ 12,—
„	vierhändig 4°	„ 16,—
Lohengrin,	8°	„ 4,50
„	4°	„ 14,40
„	ohne Text 8°	„ 4,—
„	„ 4°	„ 9,—
„	vierhändig 4°	„ 12,60
Tristan und Isolde,	8°	„ 7,50
„ „	4°	„ 18,—
Tristan und Isolde,	ohne Text 4°	ℳ 12,60
„ „	vierhändig 4°	„ 18,—
Rienzi,	8°	„ 12,—
„	4°	„ 24,—
„	ohne Text 8°	„ 5,60
„	„ 4°	„ 13,60
„	vierhändig 4°	„ 16,—
Das Rheingold,	vollst. Klavierauszug	„ 13,—
„	ohne Text	„ 8,—
„	vierhändig	„ 14,50
„	Tonbilder	„ 5,—
Die Walküre,	vollst. Klavierauszug 8°	„ 10,80
„	4°	„ 18,—
„	ohne Text	„ 11,—
„	vierhändig	„ 16,—
„	Tonbilder	„ 11,—
Siegfried,	vollst. Klavierauszug	„ 20,—
„	ohne Text	„ 14,—

Siegfried, vierhändig	ℳ	11,40
„ Tonbilder	„	8,—
Götterdämmerung, vollst. Klavierausz.	„	24,—
„ ohne Text	„	20,—
„ vierhändig	„	16,—
„ Tonbilder	„	11,—

Die Meistersinger, vollst. Klavierausz.		
„ 8⁰	ℳ	13,50
„ 4⁰	„	25,—
„ ohne Text	„	13,—
„ vierhändig	„	20,—

Diese Klavierauszüge sind auch *elegant gebunden* zu haben, und zwar beträgt der Preis des Einbandes circa 2—3 ℳ Bestellungen auf den Klavierauszug des „*Parsifal*“ werden von derselben Handlung schon jetzt entgegengenommen. Auch hierfür wird den Mitgliedern Preisermässigung zugestanden.

Am 15. Dezember erscheint: „*Parsifal u. d. Zaubermädchen*“, mus. Bild von J. Rubinstein, Mitgliederpreis ℳ 1,20.

Litterarische Neuigkeiten.

Nach Weihnachten kommt Neujahr und mit ihm das Bedürfniss nach den neuen Kalendern. Wir wollen es nicht versäumen, die Musiker und Musikfreunde unter unseren Lesern abermals auf den bereits öfters empfohlenen „*Allgemeinen deutschen Musiker-Kalender*“ unseres Mitgliedes Oskar Eichberg (Berlin, Raabe & Plothow ℳ 1,75) hinzuweisen, welcher alle Ansprüche, die man im Betreffe eines solchen jährlich sich erneuenden Vademecum's erheben darf, in vorzüglicher Weise befriedigt. Besonderes Interesse wird diesmal die vom Herausgeber geschriebene Erinnerung an die Berliner Mai-Tage (Liszt-Feier, Bülow-Konzert, Nibelungen-Cyklus) erregen; der einst viel beredete, nun geziementlich vergessene Abschluss der Theater-Viktoria im Viktoria-Theater ist mit Takt und Geschick völlig wahrheitsgemäss dargestellt; was es umsomehr bedauern lässt, dass ein unbedacht nachgeredetes Wort über den I. Cyklus die Ausdehnung dieses Lobes auf das gesammte, sonst vortreffliche Referat uns verbietet. — Was der Eichberg'sche Kalender für Deutschland, das ist der von Dr. Theodor Helm redigierte „*Fromme'sche Musikalische Welt-Kalender*“ vornehmlich für die österreichischen Musiker, welche zwar noch nicht „die Welt“ bedeuten können, aber doch gerade in unserem Vereine als eine hocherfreuliche und schätzenswerthe Majorität vertreten sind. Dieses gleichfalls mit Sorgfalt und Aufmerksamkeit für die praktischen Bedürfnisse seines Publikum's reichhaltig ausgeführte „Werk seiner Zeit“ (Preis: fl. 1,40) bringt diesmal noch einen ganz eigenthümlichen Begleiter mit: einen den Mitgliedern des Bayreuther Patronatvereines und den Festspielgästen von 1882 gewidmeten, geschmackvoll ausgestatteten „*Richard Wagner-Kalender*“ (Preis: 60 Kr.). Es wird ohne Zweifel für die Mehrzahl unserer Freunde von Interesse sein, aus diesem bequemen Nachschlagebüchlein zu ersehen, was an jedem Tage des Jahres im Leben des Meisters und für die Entwicklung seiner Sache etwa seit 1830 bis 1882 irgend geschehen ist. Die Ausführlichkeit und Menge der gesammelten Daten ist so gross, dass freilich mancherlei davon durchaus entbehrlich, mitunter sogar in gewisser Weise komisch, anderes aber wiederum selbst für genauere Kenner überraschend erscheint. Die Arbeit, welche hier mit leichter Eleganz und für diesen und jenen strengen Freund der Sache vielleicht wie eine spielerische Kuriosität sich präsentiert, ist eine recht schwierige, und um der Sorgsamkeit ihrer Herstellung willen auch lobenswerthe gewesen, welche bei vielen Gelegenheiten dem Wagnerianer, und nicht nur Diesem, eine schätzbare Hilfe zu leisten vermag. Dass bei der Menge von Daten auch mancherlei Irrthümer mit unterlaufen müssen, ist schon im Anbetracht

der Unsicherheit unserer öffentlichen Quellen begreiflich; einzelnes allerdings fällt als leicht vermeidliche Irrung auf: z. B. die Bemerkung auf S. 15 Z. 6/7 v. o. u. a. Wer dem Kalender irgend Belehrung verdankt, kann diess nicht besser bethätigen, als indem er auch alle Fehler, die er bemerkt, dem Wunsche des Herausgebers gemäss, diesem berichtigend mittheilt. Die Besucher des „Parsifal" finden darin die Proben und Aufführungen des Festspieles von 1882 bereits verzeichnet und die bez. Tage im astronomischen Kalender durch den Druck bequem hervorgehoben. —

Ein sehr lesenswerthes Schriftchen (55 S. kl. 8° Preis 50 ₰.) von unserem Mitarbeiter, Herrn Dr. E. Grysanowski in Livorno, von welchem der nächste Jahrgang eine interessante Abhandlung über die *„Epidemien als Kulturkrankheiten"* bringen wird, ist bei Schmorl und von Seefeld in Hannover erschienen. Der Titel: *„Das ärztliche Konzil in London (August 1881)"* schrecke unsere Leser nicht ab. Ein jeder von ihnen wird Genuss und Belehrung, auf die angenehmste Weise verbunden, bei der Lektüre dieses mit Witz und Kenntniss aus menschenwürdigster Gesinnung geschriebenen Werkchens finden. Der Verfasser geht von der Betrachtung aus, wie heutzutage ein Uebermaass von *kollektivem Handeln* zu bemerken sei; jedes Kongrediren grosser Majoritäten sei aber theils überflüssig, theils gefährlich: nur die *Minoritäten* hätten eigentlich das Recht und die Pflicht, sich zu rüstiger Stärkung und tapferer Wehr gegen die Uebermacht der Gegner in Vereinigungen und Kongressen zusammen zu thun. Im weiteren Verlaufe der Schrift wendet sich der Verfasser vornehmlich gegen eine Rede des Professors Virchow, welche der Vertheidigung, oder richtiger: der Verherrlichung des *pathologischen Experimentes* galt. Hierbei ist es amüsant zu erfahren, wie der berühmte Redner ohne Weiteres Leichensektion und Vivisektion unter eine Kappe nimmt, als wenn zwischen *Leiche* und *vivum* gar kein Unterschied bestände. Die von solchen Sectionsexperimenten lebende „Pathologie" heisst ihm die „reine Wissenschaft", die damit sich beschäftigenden Aerzte sind die Diener der „reinen Medizin", oder der „Medizin ohne Kranke" — nur leider nicht ohne Leiden, wie wir eben an den Vivisektionen sehen! Auch Professor Billroth's berüchtigte Magenresektionen sind Grossthaten solcher reinen Wissenschaft, wobei es gleichgiltig bleibt, ob die Kranken (welche dabei nicht fehlen) an den Folgen sterben; — „wenn nur die „Wundnaht" noch bei Lebzeiten des Patienten vollendet werden konnte, so ist die Wissenschaft befriedigt." — Karl Vogt hat gesagt: die Hunde seien für Schmerz wenig empfindlich, Prof. Ludwig erklärte, unter 100 Versuchen sei kaum Einer schmerzhaft; das Berliner Tageblatt verkündete, die Hunde freuten sich ganz unbändig auf das Sezirtwerden und drängten sich nur so an den wohlthätigen Tisch der Wissenschaft, — nun kommt noch Prof. Virchow und behauptet tröstlich: *Quälen* sei weniger schlimm als *Sterben*, und der wissenschaftlich gequälte Hund könne *„möglicherweise den Rest seines Lebens noch in gutem Wohlsein verbringen!"* Es ist ganz patho—logisch, wenn der gelehrte Produzent solcher Ansichten in Entrüstung darüber geräth, dass man durch „unsinnige" Beschränkung der Möglichkeiten solcher wohlthuenden Quälereien die *„Freiheit der Wissenschaft"* antasten möchte! Aber, sagt der Verfasser, die Wissenschaft ist nur frei, solange sie nicht in das Gebiet des menschlichen Handelns eingreift; dann tritt das *moralische Gesetz* ein, und die Freiheit der Wissenschaft wird bedingt durch den ethischen Charakter des Handelns, wie durch die Sensibilität der leidenden Werkzeuge. — Die versammelten europäischen Gelehrten und Praktiker in London da-

gegen lohnten ihrem Redner durch die einstimmige Erklärung des Vivisektionsverfahrens zum pathologischen Dogma! — Endlich wirft der Verfasser noch einen Blick auf M. Pasteur's neues Prinzip der „Krankheitsproduktion". Wie durch eingeimpfte Pocken der im Körper des Menschen etwa befindliche Pockenstoff genöthigt werden soll, sich in einer Erkrankung zweiten Grades, dem sogenannten „Herauskommen der Pocken", aus dem Körper zu entfernen, anstatt auf die Monstre-Gelegenheit einer Epidemie zu warten, so will Pasteur z. B. auch die Cholera narren, nämlich durch Einfiltrierung von Cholera-Eiter, den er in Paris wie eine Art von Likör *(liquide prcéieuse)* zu einem Sou das Fläschchen öffentlich an die heilsbegierige Menschheit verkaufen lässt, nachdem ihm an Hühnern das Experiment solcher künstlichen Cholera-Erkränkung bereits glücklich gelungen ist. So wird zuletzt die Menschheit völlig mit eiterigen Schutzstoffen durchseucht werden, um vor allen erdenklichen „Krankheiten" geschützt zu werden, bis sie, bei der zum wirklichen Schutze nöthigen, stätigen, womöglich monatlichen, Wiederholung der Impfungen, endlich in der That zu krank geworden ist, um noch krank werden zu können. Wäre M. Pasteur Pädagog, meint der Verfasser, so würde er die Werke Paul de Kock's und Emil Zola's in den Mädchenschulen einführen, um die jungen Educanden durch Präventiv-Impfung gegen spätere Anfechtungen zu schützen, und er beschliesst seine Broschüre mit den Worten: „Diess ist der Wahnsinn der Wissenschaft. Eine solche Wissenschaft scheint schon wegen der Freiheit, die sie beansprucht, gefährlich und wird es noch mehr in den Händen der Weltbeglücker. Ist alljährliche Durchseuchung aller lebenden Kreatur mit Jauche und Bakterien das einzige Mittel des Heils, kann Krankheit nur in Folterkammern erforscht, können Heilkräfte nur durch Vergiftungen ermittelt werden: so ist es an der Zeit, dass die bisher vergebens beglückte Menschheit sich entschliesse, auf diese Wohlthaten zu verzichten, dass sie lerne, ihr eigener Beglücker zu werden, indem sie die heiligen Pfade der Natur betritt, die einem jeden offen stehen, und dass sie ihren falschen Beglückern die ganze Grösse ihres Undanks zu erkennen gebe."

Im Verlage von Senf, Leipzig, erschien soeben *„Mosaik"* von Prof. Ludwig Nohl. (Mitgliederpreis broch. ℳ 5, geb. ℳ 6,25), welche reichhaltige Schrift neben grösseren Aufsätzen über Goethe, Mozart, Beethoven, Weber (Briefe) u. a. auch ein für unsern Kreis gewiss nicht minder interessantes Kapitel „Wagneriana" enthält. —

Vorträge im Interesse unserer Sache.

Herr Dr. Ludwig Schemann hat am 13. November zu Magdeburg, auf die Aufforderung der dortigen Vertretung (Prof. Rebling), einen Vortrag gehalten über *„R. Wagner's Bedeutung für das geistige Leben der Nation"*. Es wäre wünschenswerth, wenn dergleichen Versuche, eine allgemeinere Aufmerksamkeit auf die weiterreichenden Beziehungen der Wagnerischen Kunst zu lenken, weit öfter wiederholt würden, und zwar, wie hier, von den Besten unserer Genossen, damit auch das grössere Publikum allmählig bewogen werde, darauf hinzuhören und — solange wir in unsern Theatern keine Musterdarstellungen idealer Kunst erleben können, — sich daran zu gewöhnen, nicht allein nach momentanen künstlerischen Anregungen oder auch wohl Verstimmungen über die Bedeutun und Wirksamkeit R. Wagners, seiner Kunst und seiner Sache, zu urtheilen.

Während des Wintersemesters 1881/82 hält Herr Dr. Heinrich v. Stein, unser werther Mitarbeiter, an der Universität zu Halle a. d. S. eine öffentliche Vorlesung je einmal in der Woche *„über den Zusammenhang von Kunst und Philosophie, mit besonderer Berücksichtigung Richard Wagner's und der Bayreuther Blätter“*. Es werden darin vornehmlich die grossen Vertreter der Wahrhaftigkeit in Philosophie und Kunst Rousseau, Goethe, Schopenhauer, Wagner betrachtet werden, ausgehend von des Erstgenannten Kritik der Renaissance, bis zu dem neuen Gesammtkunstwerken des Letzten und der Bedeutung seines Geistes für eine wahrhaftige Kultur. So bildet die Vorlesung eine Zusammenfassung und weitere Durchführung der Gedanken, welche unsere Leser in den einzelnen Artikeln des Vortragenden, die von unsern Blättern gebracht wurden, sich mitgetheilt gefunden haben. Wir durften die bemerkenswerthe Thatsache, dass gegenwärtig eine solche Vorlesung an einer deutschen Universität stattfindet, unseren Mitgliedern nicht verschweigen.

Ein offenes Wort über die Aufführungen des „Parsifal“.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Aufführungen des *„Nibelungenringes“* auf verschiedenen deutschen Bühnen, schon weil sie nur seltener und dann meistens mit besonderer Festlichkeit stattfanden, jenen Bühnen gelegentlieh eine etwas strengere Auffassung ihrer künstlerischen Verpflichtungen auferlegt haben, als wie diess bei den gewöhnlichen Repertoire-Vorstellungen, leider auch unserer edelsten klassischen Werke, sonst der Fall zu sein pflegt. Lange eingelebte Gewohnheiten wurden durchbrochen, Festcyklen und Wandergastspiele ganzer Theatergesellschaften und Elitetruppen erregten ein allgemeineres Interesse, wie es dem sinkenden Werthe des modernen Theaters nicht mehr hatte geschenkt werden können. So ward hier — wenigstens in gewissen, nicht wohl zu beseitigenden Schranken — etwas Besseres erwirkt und, durch die Wirkung dieser, als solch ein Besseres sich öffentlich darstellenden Werke, im Publikum ein neuer Same von Möglichkeiten für das Beste gesäet. Je mehr die gesellschaftlich akkreditirte Kritik sich den allgemeinen Glauben an die Unaufführbarkeit dieser Werke und an die Unwiederholbarkeit des ersten Bühnenfestspieles zu Nutze gemacht hatte, um dieselben zu Phantomen und Gespenstern in der Vorstellung des Publikums zu verschreien: desto überraschender wirkte jetzt ihr begeisterndes Auftreten allerorten, und liess nun auch das verketzerte Bayreuth als nicht ganz so phantastisch, nicht ganz so verwerflich, vielmehr als diskutirbar und besuchbar erscheinen.

Allerdings mochte es Manche bedünken, als würde der Charakter dieser auswärtigen Nibelungen-Aufführungen wesentlich gewonnen haben, wenn es sich hätte ermöglichen lassen, dass vor der Ueberantwortung dieser kolossalen Aufgaben an die öffentlichen Bühnen erst noch eine mehrmalige Wiederholung der vorbildlichen Darstellungen derselben Werke in Bayreuth stattfinden konnte. Dass diess nicht möglich war, ja vielmehr nach den damaligen Verhältnissen sich gegenseitig ausschliessen musste, das hat damals die öffentliche Erscheinung der „Nibelungen“ beschleunigt. Sie haben sich in den letzten Jahren ebenso rasch dort aussen verbreitet, als bei uns die Ermöglichung eines neuen Festspieles nur langsam sich zur Verwirklichung fort entwickelte. Dieses neue Festspiel aber tritt nun gleich hier, in Bayreuth, als ein *öffentliches* auf und gewinnt sich dadurch seine Lebensbedingung auf der Bühne überhaupt, welche zugleich die Lebensbedingung für die ganze Bayreuther Unternehmung ist.

Diese Lebensbedingung lautet: *das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ wird ausschliesslich nur auf der Bayreuther Bühne öffentlich aufgeführt.*

Es gilt die Verwirklichung der Idee der Bayreuther Schule, in jener lebendigen Form alljährlicher Musteraufführungen der Meisterwerke dramatischer Musik, denen sich auch symphonische Aufführungen gelegentlich anschliessen können. Wenn diese Idee jemals zu realisiren sein sollte, so musste — das hatte die stumme Antwort von 1877 uns gelehrt — eine dauernde Basis aller Bayreuther Unternehmungen darin gefunden werden, dass das deutsche Publikum alljährlich hier in Bayreuth etwas erleben konnte, was ihm nirgend sonst, auch in der schwächlichsten Form eines problematischen Anähnlichungsversuches nicht, zu allgemeiner Kenntniss und öffentlichem Genusse dargeboten ward.

Diess war das neue Werk Wagner's, welches seinem *religiösen* Inhalte gemäss von vornherein jeder Berührung mit dem gewöhnlichen Bühnenwesen, sei es als „Repertoirstück“, sei es als „Wanderzugstück“, durchaus entzogen bleiben musste. Nicht ohne sehr bestimmte Absicht hatte es den Titel erhalten, in welchem die *Weihe* der Bühne zum Ausdrucke kam. Diese Bühnenweihe ist nicht zu trennen von dem Begriffe der reinen künstlerischen Idee von Bayreuth. Auch die bestgeleitete Bühne, auch die ausgezeichnetste Theaterunternehmung ist es nicht im Stande, sich diese Weihe, etwa durch blosse Acquisition eines „Aufführungsrechtes“ auf jenes nur für Bayreuth geschaffene Kunstwerk, nachträglich beizulegen. Ein solches „Aufführungsrecht“ ist einfach eine Widersinnigkeit, und jeder Gedanke daran ein Unsinn.

Fühlt man denn nicht den tiefen inneren Widerspruch zwischen den Charakter unserer gesellschaftlichen Theaterwelt und dem Charakter — nicht nur dieses Dramas als solchen — sondern vielmehr eben jener idealen *Kunstweihe*, welche sich in ihm als religiöse Symbolik verkörpert hat? Wer diesen Widerspruch nicht fühlt, der wird es freilich nicht leicht begreifen, inwiefern die Existenz des Gedankens von Bayreuth abhangen könne von der Reservirung dieses einen Werkes für das Bayreuther Haus, und inwiefern auch die Existenz des Werkes selber, seine Lebensmöglichkeit also, abhängt von seinem ausschliesslichen Erscheinen an dieser durch es selbst geweihten Stätte.

Es ist dafür allein geschaffen, und mehr als diess: es schafft sie uns zur dauernden *Institution.*

Wenn nun die alljährlichen Aufführungen des „Parsifal“, nur in Bayreuth, das mehr und mehr dafür interessirte Publikum aus aller Welt Enden wieder und wieder hierher geführt, und damit nach jedem Festspiele auch die *materielle* Möglichkeit der nächsten Wiederholung in zunehmend reichlicherem Masse garantirt haben werden: dann würde eine jede dieser nächsten Wiederholungen, im Anschluss an die stäts von Neuem einweihende Darstellung des „Parsifal“, auch zuvörderst regelmässige Musteraufführungen der andern Werke Wagner's bringen können. Allein für sich konnten diese letzteren Aufführungen bisher noch nicht als künstlerische Nothwendigkeit von demselben Publikum verstanden werden, dem jene Werke in ihrer gewöhnlichen Theatererscheinung bereits genügten. Nun erst im Anschlusse an „Parsifal“ und unter dem Einflusse der aufklärenden Gewöhnung an diese Bayreuther „Stylschule“ überhaupt, nun erst wird auch eine immer grössere Menge von Kunstfreunden es einsehen lernen, was jene früheren Werke, und was ebenso auch aller öffentliche Kunstbetrieb in Ansehung jeder klassisch werthvollen Meisterschöpfung, durch strenge Befestigung einer meisterlichen Tradition ihres reinen Styles noch zu gewinnen vermögen, ja, wie sehr sie dessen zu ihrem wahren *Leben* in die Zukunft unsrer öffentlichen Kunstwelt hinein bedürfen!

Mehr oder weniger mag auch die Gegnerschaft, deren Macht in der Konservirung des Gewohnten und Mittelmässigen wurzelt, diese weitreichende Bedeutung der Traditionsbildungen in Bayreuth ahnen. Glaubt dieselbe nun, in Folge einer rein äusserlichen Abschätzung ihrerseits, es auch zu verstehen, wie die Existenz dieses Bayreuther Gedankens abhängt vom Besuche der „Parsifal"-Aufführungen, — nichts liegt ihr näher, als diesen Besuch auf alle mögliche Weise zu hintertreiben, und nichts leichter dann, als die Nachricht auszusprengen, der „Parsifal" werde demnächst gleichfalls auf die Weltwanderschaft gehen, und etwa von der Gesellschaft des Direktor Neumann, oder wessen sonst immer, effektvoll aufgeführt, allen neugierigen Bewohnern unsrer Grossstädte sich öffentlich präsentiren. Wesshalb sich dann noch die Mühe machen nach Bayreuth zu pilgern?!

Solche, böswillig aller Wahrheit Hohn sprechenden, gelegentlichen Notizen, wie sie noch kürzlich in den Zeitungen auftauchten, können der edelsten Sache, und der Möglichkeit ihrer unersetzlich heilsamen Wirkungen für die deutsche Kunst, ungemein viel schaden. Mag der genannte Direktor, mag der Meister selbst hernach zehnmal durch die gleiche Presse erklären, dass die Nachricht grundfalsch und ganz erfunden ist: von der ersten Notiz bleibt immer etwas haften, und jedes Dementi, auch das zweifelloseste, bringt das Geburtsrecht der Bezweifelbarkeit mit sich.

Das sind die „Mächte", welche Gewalt haben über die Schicksale auch des Besten und Idealsten dieser Welt! Und in diese Welt sollte das Kunstwerk des „Parsifal" seine religiöse Weihe hinaus und zu Markte tragen? —

Erlebt es nur erst, hier an seiner einzigen öffentlichen Lebensstätte, in Bayreuth, wo die edelste Idee auch ihm das Haus geschaffen hat, das ihm ein würdiger Tempel zu werden verdient! Jeder, der es dort miterleben wird, der wird hernach mit zweifelloser Entschiedenheit es bekennen müssen, dass nur eben hier das Liebesmahl des heiligen Grales genossen, nur hier die Taufe der Kundry vollzogen, nur hier der Gral entsühnt, enthüllt und geweiht, nur hier die „Erlösung des Erlösers" im symbolischen Bilde des religiösen Drama's mit aller Lebendigkeit eines wahrhaftigen Schauspiels und mit dem vollen Seelenathem der Musik zur wirklichen, öffentlichen Darstellung vor einem versammelten Publikum gelangen kann.

In die Welt hinaus wird von dieser religiösen Weihe idealer Kunst nur dasjenige dringen, was als der realisirte Gedanke von Bayreuth auf diese weihenden Darbietungen begründet werden soll: die vorbildlichen Wirkungen der *Styltradition,* wie sie alsdann in den sich anschliessenden Bayreuther Bühnenfestspielen ihren dauernden künstlerischen Ausdruck erhalten würde.

Damit dieses möglich werde, darum gelangt der „Parsifal" zur Aufführung, und damit er zur Aufführung gelangen könne, darum ist jenes unerschütterliche Bayreuther Grundgesetz gegeben worden, dessen Kenntniss jeder unsrer Freunde nach Möglichkeit verbreiten sollte:

Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" wird ausschliesslich nur auf der Bühne des Bayreuther Festspielhauses öffentlich dargestellt". —

D. Red. d. B. Bl.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Dezember. Zwölftes Stück. 1881.

Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's.

Von Heinrich von Stein.

Mortels, vous n'êtes pas abandonnés; la nature vit encore.

Émile, IV. Buch.

Von einer Verurtheilung der Renaissance als Zivilisazion war auszugehen, wenn wir die vom Kunstwerk eingegebenen Gedanken zur Schöpfung einer neuen und wahren Kultur historisch erläutern wollten. Zunächst vertrauten wir uns, in Betreff jener Epoche selbst, der Führung Gobineau's und seiner „Renaissance" an; sodann erinnerten wir uns daran, dass die grosse Dichter-Erscheinung dieser Periode, in der gesammten Gestalt ihrer poetischen Gebilde, ein eben solches Urtheil über ihre historische Umgebung thatsächlich enthält; wie dort Shakespeare, so wäre auch Cervantes und sein Don Quixote in diesem Sinne leicht zu deuten gewesen. Was uns nun in diesem Falle als Richtung eines genialen Instinktes in den Tiefen geheimnissvoller, ja räthselhafter Persönlichkeiten vermuthungsweise wahrnehmbar ward, das ist auch einmal mit absichtsvollem Bewusstsein, in breitester Ausführlichkeit, und sogar unter dem lauten Beifalle der litterarischen Welt ausgesprochen worden. — Bereits gehört die französische Renaissance, das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, der Vergangenheit an; der Esprit der Aufklärung hat sich gegen den klassischen Absolutismus aufgelehnt und abermals eine Zeit der litterarischen Blüthe geschaffen, mit welcher der Geist der Renaissance in eine neue glänzende Phase getreten ist. Diese Welt ist es, welche Rousseau eine ver-

fallende und entartete genannt hat, indem er durch seine erste Schrift (1750) die Frage der Akademie von Dijon, *ob die Erneuerung der Wissenschaften und Künste zur Verbesserung der Sitten beigetragen habe*, leidenschaftlich verneinte.

Die entscheidende Wendung dieser Schrift bestand gerade darin, dass ihr Verfasser sich nicht auf historische Schilderungen und Erwägungen aus den jüngstvergangenen Jahrhunderten einliess, sondern, sein Jahrhundert als das Ergebniss jenes geistigen Aufschwungs auffassend, durch einen Hinweis auf die sittliche Hohlheit dieses lezteren die gestellte Frage beantwortete. Rousseau richtet an seine Zeitgenossen die Gegenfrage, ob sie sich durch allen Fortschritt der Wissenschaft, die Blüthe schöner Künste, allseitigen litterarischen Betrieb und Jubel der Aufklärung in ihrem Thun und Sein gebessert fänden, und ist durch die Art und Weise, wie er diese Frage stellt, ihrer Verneinung im Gemüthe des Lesers versichert. Denn er umgiebt dieselbe mit begeisterten Verherrlichungen spartanischer und altrömischer Tugend, welche keinenfalls der Pflege der Wissenschaften und Künste entstammt, vielmehr durch eine Berührung mit diesen und ihrem Elemente, der Ueppigkeit, jedes Mal geschädigt worden sei. Hiermit nun sollte es wohl nicht auf die paradoxe Verurtheilung aller geistigen Kultur abgesehen sein, wie es Manche haben verstehen wollen; vielmehr enthält die Abhandlung gegen Ende eine nachdrückliche Anerkennung der wahren Grössen des Wissens, wie sie gerade das in Rede stehende Zeitalter hervorgebracht habe, und die Schärfe des Urtheils trifft demnach ausschliesslich den allgemeinen, geschäftsmässigen Betrieb der Litteratur und Wissenschaft. Aber allerdings sollte hiermit geltend gemacht werden, dass der Maassstab wirklicher Kultur nicht darin zu finden sei, was die Leute wissen und sagen, sondern darin, was sie thun.

Dass nun jedoch dieser Angriff auf das Zeitalter der Litteratur selbst wieder litterarischen Erfolg hatte, und dass der Autor, welcher den Buchdruck verdammte, bald seinen Pressen wie kaum ein anderer zu thun gab, diess ist naturgemäss weniger aus einem Verständniss für Umfang und Tiefe der Rousseau'schen Kritik, als vielmehr aus der Empfindsamkeit für jene dichterischen Verherrlichungen des Alterthums zu erklären. Diese, wie später das Glaubensbekenntniss des savoyardischen Geistlichen, wurden der Ursprung einer ganzen Welt von Idealen, welche, mehr als man es vermeinen sollte, auch wohl noch heute Unterricht der Jugend und Denkweise des Alters beherrschen. Aber „das Ideal“ ist, auch im wahren und echten Sinne genommen, nicht dem Worte, doch dem Sinne nach, eine Schöpfung Rousseau's. Diess veranlasst uns, an dieser Stelle näher auf ihn einzugehen, indem wir von vorneherein darauf hinweisen können, dass die Betrachtung des Dichters Rousseau, welcher aus der Fülle seines idealen Empfindens den Blick strenge richtender Wahrhaftigkeit auf die ihn umgebende reale Welt richtet, in den durch „Religion und Kunst“ entscheidend erweiterten Gedankenkreis der Bayreuther Blätter gehöre, sowohl des kritischen als des positiven Inhalts dieser Erscheinung wegen.

Was wollen wir jedoch des Genaueren darunter verstehen, dass Rousseau den Begriff des Ideals geschaffen habe? — Man möchte fast auf den Gebrauch dieses doch andererseits dem Gefühle des „Idealisten“ so viel sagenden Wortes

verzichten, wenn man wahrnimmt, wie schwer der Sinn desselben auch aus den Autoren ersten Ranges, welche es anwenden, übereinstimmend festzustellen ist. Maassgebend für uns nun seien die wenigen, höchst nachdrucksvollen Stellen, in welchen es bei Schopenhauer vorkommt, im zweiten und dritten Buche des Hauptwerks, ersten Bandes, S. 174 und 262 der vierten Auflage. Wenn der schöpferische Drang des Menschengeistes „gleichsam die Natur auf halbem Worte versteht und nun rein ausspricht, was sie nur stammelt"; wenn die Idee (abermals genau im Sinne Schopenhauer's verstanden) durch ihr Auftreten in einem menschlichen Gemüthe gestaltend an der Realität zu arbeiten beginnt: dann reden wir von idealem Streben und Können, von einer Wirksamkeit des „Ideals." Insofern nun ist wahre Kunst stäts die Werkstätte des Ideals gewesen; nicht stäts aber ist ein solcher idealer Anspruch auf Gestaltung der Dinge dieser Welt mit philosophischem Bewusstsein ausdrücklich erhoben worden. Vielmehr diess konnte erst geschehen, wenn einmal der gute Mensch sich seines idealen Besitzes nicht mehr unkritisch und unmittelbar, in Glaube und Sitte, bewusst war: dann musste er sich mit dergleichen Antrieben auf die Umwege philosophisch-litterarischer Erwägung gewiesen fühlen, und desshalb blieb die Erfindung des „Ideals," mit Ausnahme einiger nahe verwandter Regungen der hellenischen Litteratur, den Jahrhunderten nach der Renaissance vorbehalten; sie ist „modern." So schuf denn auch Rousseau dasselbe nicht mit der kühnen, sieghaften Sicherheit des Künstlers, und seine Ideale schienen sogar auf die Steigerung des natürlichen Verhaltens durch die Betheiligung menschlicher Besonnenheit, wie diess der Sinn der Kunst in ihrer Beziehung zur Natur ist, zunächst noch völlig verzichten zu wollen. Natürlichkeit an sich selbst erschien ihm als einziger Inhalt der idealen Ansprüche, welche er gegen die Wirklichkeit, in welcher er lebte, geltend zu machen sich gedrungen fand.

Man versteht hieraus, wie nicht allein Rousseau's herbes Urtheil, sondern sein leidenschaftlicher Fluch eine Zeit treffen musste, welche seinen höchsten Empfindungen eine solche Einschränkung aufzwang; wie er sein Meisterwerk, die „Nouvelle Héloise," mit dem Ausrufe beginnen konnte: „warum habe ich nicht in einem Jahrhundert gelebt, wo ich diese Briefe hätte verbrennen dürfen, anstatt sie zu veröffentlichen!" Denn es war durch diesen eigentlich nur negativen Inhalt seines Ideales bedingt, dass dasselbe sich dem Leben gegenüber als wirklich gestaltende Macht nicht zu bewähren vermochte. Wenn uns nun von dieser seiner wahren Unseligkeit schlimmere und strengere Kunde, als es Schmähungen und Angriffe je vermocht hätten, die eigenen Bekenntnisse des Denkers ertheilen, so ergiebt sich uns aus diesem Grunde als deren innerste Bedeutung abermals eine ergreifende und allergewichtigste Anklage gegen den Charakter der den Philosophen umgebenden Zivilisazion; wahre Genialität aber und heldenhafte Grösse erscheint, trotz jener Einschränkung, bereits darin, dass Rousseau dieser Zivilisazion gegenüber doch wenigstens eine so reine und tiefe Empfindung für die schuldlosen Gründe des Seins und für den lauteren Anschein der minder bewussten und der bewusstlosen Daseinsformen zu fassen, festzuhalten und auszudrücken im Stande war. In diesem Sinne, dass seine produktive Kraft und schöpferische Bedeutung allein in einer abnormen Steigerung der rezeptiven Fähigkeiten, in einer Steigerung der

Empfindsamkeit zur seelischen Gewalt bestanden habe, erklären wir uns auch ein so paradoxes Wort, wie das des Jean Paul, Jean Jaques' genauen Kenners und treuen Anhängers: wenn derselbe, in seiner Vorschule zur Aesthetik, Rousseau als Beispiel eines rezeptiven Genies namhaft macht. In gleicher Weise dürfen wir uns auf Schiller's „naive und sentimentalische Dichtung" berufen; nicht nur auf jene Stelle (Elegische Dichtung Al. 4), in welcher er den Widerspruch zwischen der Bedingtheit der Rousseau'schen Leistungen als Kunstwerke, und der ungewöhnlichen Stärke seiner seelischen und geistigen Regungen aufzulösen bemüht ist; sondern auch auf die Erörterungen der allgemeinen Einleitung (bes. Al. 27.), inwiefern das Ideal aus der Idylle der Naturbetrachtung hervorgehe. Denn eben in der genialen Wahrhaftigkeit dieser Empfindung für die Natur erblicken wir Rousseau's Schöpfung des Ideals; sie aber spricht uns aus seinen Schriften verständlich, ja übermächtig an. — Auch im Leben verdankte er ihr den fast einzigen Augenblick eines freien Aufathmens; als er, auf der Insel im Bieler See mit Pflanzen und Bäumen, mit Blumen und Schmetterlingen allein gelassen, sich deren Betrachtung hingab, und sich so, auf kurze Zeit, vollkommen glücklich wähnte. Diess Bild, der tief erregte Denker im einzig ihm genugthuenden Verkehr mit einer allem menschlichen Thun entlegenen Welt, ist eine überzeugende Mahnung daran, was zunächst und vor allem der wild entarteten Menschheit nöthig sei.

„Rückkehr zur Natur" hat eine neue Bedeutung erhalten, als unser Meister den Ausgangspunkt einer Regeneration der Menschheit in dem umzuwandelnden Verhältniss zu unseren vernunftlosen Brüdern, den Thieren, nachwies; und die Tragödie der Erlösung „Parsifal" knüpft den ersten Hinweis auf die höchste Vollendung an die Trauer um das ermordete Thier, die letzte Gewissheit derselben an den Anblick der blühenden Aue an. Indessen wir Modernen, in den Trümmern mittelalterlicher Kultur und geblendet von dem da und dort aufleuchtenden Geiste der Renaissance und den Perioden seines Glanzes, vergessen hatten, dass fester, vielleicht selbst fruchtbarer Boden unter den Trümmern sei, ist dieser Gedanke und dieses Werk in wahrhaftigen Herzen das Samenkorn einer neuen Kultur. In den Betrachtungen nun, welche diese Auffassung historisch erläutern wollen, darf Rousseau's nicht vergessen werden, obgleich in ihm jene Rückkehr zur Natur eher eine Verzichtleistung auf irgend welche den Menschen wirklich erlösende That enthielt.

Tout ce qu'on fait les hommes, les hommes peuvent le détruire: il n'y a de caractères ineffaçables que ceux, qu'imprime la nature.

Wirkungen freilich sind ihm gerade im Reiche der That zu Theil geworden, wie keinem anderen Manne des Gedankens jemals, soweit unsere Kunde der Geschichte reicht. Seines Namens und Geistes berühmte sich die beispiellose Erregung eines ganzen Volkes, die für alle Welt bedeutsame Epoche der französischen Revolution. — Wollen wir nun diese Wirkung ergründen, so haben wir uns nur der Carlyle'schen Deutung jener Epoche zu entsinnen, um deutlich zu erkennen, was einzig in Rousseau's Werken so wirkenskräftig sich

bewährt habe. Wenn nämlich jener grosse Seher des Vergangenen die Gewalt der revolutionären Bewegung deutet als eine Aufraffung gegen Lug und Trug, so erschien uns ja, entsprechend, eine solche wahrhafte Empfindung für die der Entartung und dem Verfall unerreichbare, reine Natürlichkeit als die Rousseau eigenthümliche, geniale Kraft. Und so dürfen wir uns hier einer grossen Erscheinung freuen: eines tiefinneren Einklanges zwischen dem kühnsten, gemeinsamen Beginnen einer plötzlich sich besinnenden Menge und den utopischen Träumereien eines Einsiedlers; einer Erscheinung, von welcher ein weit torpideres Jahrhundert erst wieder zu lernen hätte, ehe es die Ideale der ihm gewordenen, viel gewaltigeren Schöpfungen begriffen zu haben meinen darf. Aber hiernach stehen wir denn eben selbst, trotz aller Folgen und Wirkungen Rousseau's und der Revolution, doch erst wieder am ersten Anfange einer wirklichen Erneuerung und Erhebung des Menschengeschlechtes, und müssen uns wohl gar für belehrt halten, dieselbe sei von Grund aus anders anzugreifen. Eine Bedingtheit also seines historischen Erfolges wird sichtbar, ebenso wie uns eine Schranke seiner ideellen Leistungen fühlbar wurde.

Wir sehen die Revolution, sobald sie zum Siege gelangt ist, an ihren Zielen irre werden, ja durch eine offenbar werdende völlige Ziel- und Zwecklosigkeit die Reaktion nothwendig herbeiführen. Nicht nur erweist sie sich unfähig, eine reale Umgestaltung hervorzubringen, sondern es verschliesst sich sogar gerade ihren glücklichen Theilnehmern jede Fassungskraft für den Gedanken einer solchen positiven Schöpfung: dafür wird von ihrem Triumphator Robespierre der Kultus einiger hohlen Worte als ein seiner Bedeutung nach unverkennbares Siegeszeichen auf dem Gipfel dieser grossartig eruptiven Erhebung aufgepflanzt. Inwiefern nun auch hierin Rousseau's Einfluss sich nicht verleugne, diess glauben wir bereits vorbereitend angedeutet zu haben, wenn wir den seinen Schriften von vorneherein gezollten Beifall mehr auf die in denselben enthaltene Rhetorik, als auf ihren tieferen Gehalt bezogen. Durften wir die gewaltige Unwillkürlichkeit des Sturmes auf die Bastille als der tiefen und in einem gewissen Sinne ihm selbst unergründlichen Gemüths-Erregung Rousseau's verwandt erkennen, so müssen wir uns doch auch andererseits die Beziehung aller seiner ausdrücklichen Verlautbarungen zu der Denkweise eines Robespierre eingestehen. Jean Jaques hat es nicht vermeiden mögen, dem Publikum und königlichen Hofe auch selbst in Schäferspielen zu gefallen: nun verrathen die Handlungen seiner zugleich erfolgreichsten und lautesten Bekenner, dass ihre Gesinnung die Empfindsamkeiten des Rokkokko nur durch anders benannte, aber im Grunde keineswegs tiefer und besser empfundene Ideale zu ersetzen vermag.

Hätte Rousseau stäts in seinem Auftreten und seinen Schriften „den Muth seiner Empfindungen“ gehabt, so würde von einem solchen Gegensatze unwillkürlicher und eigentlicher Einwirkungen nicht in gleichem Maasse zu reden sein. Er würde dann die hauptsächlich hier in Betracht kommende Schrift, den *contrat social,* schwerlich geschrieben haben; denn dieselbe schmeichelt einem vagen revolutionären Antriebe durch ihr Spiel mit tausendfach ausdeutbaren Worten, ohne den tiefen Ernst, welcher sich in solchen Antrieben missverständlich verbirgt, anzuregen oder zu gestalten: es scheint auch die biographische Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, dass sie nicht

aus seelischen Erfahrungen, wie wir diess übrigens von den Schriften unseres Autors anzunehmen uns veranlasst sahen, sondern aus kritisch-litterarischen Studien entstanden ist. Jenen grossen und wahrhaften Regungen also verdankte es zwar Rousseau auch hier, dass seine Ideen dem gemeinen Laufe der politischen Thatsachen und Erwägungen sich gänzlich enthoben; aber er vertraute ihnen nicht genug, um ihnen, mit Entschiedenheit, alle Politik unterzuordnen, und demnach durch sie die politische Tradition nicht nur revolutionär anzugreifen, sondern reformatorisch zu ersetzen. Worin anders bestände eine Beziehung jener Empfindungen auf die Gestaltung der Wirklichkeit, das heisst, nach unserer oben gegeben Erklärung, ihr Verständniss und ihre Mittheilung als Ideal? — In unseren Tagen hat in dieser Weise ein grosser Schriftsteller und vielkundiger Gelehrter, Eugen Dühring, die Lehre von der Gesellschaft auf die lebendigen Beziehungen zwischen Mensch und Mensch begründet und seine Hoffnungen von sozialistischer Natur an die tiefe Erneuerung dieser Beziehungen in Wissen und Empfinden angeknüpft: er hat somit Rousseau's Werk durch eine Erweiterung seiner Aufgabe und eine reichere, systematische Begründung der ihr zu gebenden Lösung fortgesetzt. Einer Kenntniss desselben verdanken wir zum grossen Theil die hier gegebene Auffassung des grossen französischen Revolutionärs; und zwar demgemäss der Kenntniss seiner gesammten Leistungen noch mehr, als seinen zahlreichen einzelnen, direkt auf Rousseau bezüglichen Aeusserungen in Schriften und Vorträgen. — Einer solchen einzelnen mündlichen Aeusserung jedoch entnahmen wir eine erste Aufklärung über das uns zunächst beschäftigende Problem, warum die eigentliche Tiefe der Rousseau'schen Natur weder in seinen Wirkungen, noch auch sogar in seinen Werken zum vollen Ausdrucke gekommen sei.

Es gilt dabei, ein Prinzip der historischen Betrachtung auf Rousseau anzuwenden, welchem sich dieser selbst gänzlich verschlossen hat. — Wenn er nämlich auch übrigens eine tiefere Auffassung der sozialen Frage, als in den vorwiegend politischen Ueberlegungen des „Staatsvertrags," in der *Abhandlung über die Ungleichheit unter den Menschen* bekundet, so tritt doch eben dadurch an dieser Stelle der Mangel jeder Beachtung der alles geschichtliche Wesen hervorbringenden Verschiedenheit der Racen zu Tage, und die nach hundert Jahren, unter so ähnlichem Titel, erschienene „Abhandlung über die Ungleichheit der menschlichen Racen" von Gobineau widerlegt alle bestimmten, einzelnen Ergebnisse dieser Schrift. Was den Philosophen antrieb, sich diese Aufgabe zu stellen und ihrer Lösung durch genauere Betrachtung „des Menchen" nahe zu treten, sowie die Wahrnehmung der beiden natürlichen Antriebe menschlichen Thuns, sich zu fördern und doch den Andern nicht leiden zu sehen, diess bleibt durch eine Widerlegung der Resultate in seinem Werthe unberührt: aber er täuschte sich über alle bestimmteren Thatsachen und Möglichkeiten des Menschengeschicks. Er scheint alles Ernstes den natürlichen Menschen in der Gestalt der sogenannten Naturvölker vor sich gesehen und also an natürliche Entartungen des ihm vorschwebenden, menschlichen Typus nicht geglaubt zu haben; er scheint, wenn er von Freiheit spricht, das Ideal menschlicher Gemeinschaft von einer Rückkehr zu der an Jenen wahrgenommenen Ungebundenheit zu erhoffen, im unbefangenen

Zutrauen zu jedem Volke, jeder nur überhaupt zu gemeinsamem Thun erregten Menge. Nun trat, wie wir uns erinnerten, eine solche Erregung nach Rousseau's Tode, zum Theil unter seinem Einfluss und in seinem Geiste, wirklich ein, führte aber keineswegs zu den von Jenem ersehnten Zuständen, sondern vielmehr, über die Nichtigkeiten eines Robespierre hinweg, zu der Despotie Napoléons. Wo liegt also offenbar der Kern von Rousseau's „Täuschung" über sich selbst und die Menschen, zu welchen er sprach?

Darin, so werden wir antworten müssen, dass er ein Fremder unter diesem Volke war, und diess wohl fühlte, aber sich nicht eingestand; darin also, dass die tiefen Erregungen seines Gemüthes der Beängstigung durch ein demselben völlig und dauernd feindseliges Element enstammten, in welches es gebannt blieb, weil es sich nicht durch die Erkenntniss des wahren Sinnes eines so schmerzlichen Zwiespalts daraus zu erlösen vermochte. Rousseau war Schweizer, seine Mutter, Susanne Bernard, wohl sicherlich deutschen Stammes; zu einem litterarischen Auftreten jedoch fühlte er sich zuerst und entscheidend in Frankreich und durch die Berührung mit der französischen Zivilisazion zur Zeit ihrer litterarisch glanzvollsten Entfaltung veranlasst. Ist es nun hiernach zu gewagt, ein Ankämpfen des deutschen Gemüths gegen die ihm fremdeste und feindliche Kulturform in den tiefsten, ihn bestimmenden Empfindungen Jean Jaques' erkennen zu wollen?

Er selber freilich würde sich gegen eine solche Deutung verwahrt haben; wie er denn auch die Bedeutung der Verschiedenheit der Racen für seine sozialen Erwägungen verkannte. Erst aus der Ausbildung dieser letzteren Wahrnehmung zum geschichtlichen System, wie dieselbe Gobineau gelungen ist, kann die Möglichkeit einer solchen Deutung ersehen und ihr ganzer Sinn ermessen werden. Nun aber von den daselbst mitgetheilten Wahrheiten durchdrungen, werden wir auch im einzelnen Falle den Gegensatz der arisch-germanischen Persönlichkeit zu den Schemen semitisch-lateinischer Zivilisazion erkennen und beachten; auch wenn derselbe nicht mehr als Ansturm germanischen Heldenthums, sondern vielmehr jetzt, in den Jahrhunderten nach der Renaissance, als religiöser, philosophischer oder künstlerischer Antrieb des durch jene Gestaltungen eingeengten und gefährdeten, deutschen Gemüths erscheint. — Rousseau vermeinte (Beginn der Bekenntnisse), ein solcher Gegensatz bestehe zwischen seinem allzuweichen Herzen, dem einzigen Erbgute seiner in leidenschaftlichster Liebe sich zugethanen Eltern, und jener Welt, in welcher seinesgleichen nimmermehr gefunden werde: hierin erkenne er das unentrinnbare Unglück seines Lebens. Wollten wir nun unsere Deutung so kühn anwenden, dass wir diesem Worte erwiderten: allerdings hätte er seinesgleichen und eine Heimath in Deutschland zu finden vermocht? Oder müssen wir uns nicht vielmehr durch sein Schicksal belehren lassen, dass es eine Heimath der Empfindungen, welche wir hier als deutsches Gemüth benennen, wenn jemals eine solche als Land und Staat auf Erden zu denken wäre, doch in keinem Falle, damals so wenig als heute, weder östlich noch westlich des Rheins in Volk und Kultur gegeben habe? — Nur etwa diess hätte dennoch tröstlich dem ruhelosen Denker zum Bewusstsein kommen können, dass wenigstens die Lehre seines unseligen Lebens, die Werke seines schmerzlich erregten Geistes, bald und für immer auf deutschem Boden eine Heimath fanden.

Während nämlich jene ersichtlichste Einwirkung Rousseau's auf die revolutionäre Erhebung Frankreichs sich schliesslich als eine Wirksamkeit seiner Ideale keineswegs bewährte, und, in Uebereinstimmung hiermit, seitdem fast jede Erwähnung dieses Denkers bei einem französischen Schriftsteller eine Verkennung seiner tieferen Anlagen und Absichten einschliesst, haben diese letzteren die Schöpfung des deutschen Ideals in Kunst und Philosophie entscheidend beeinflusst; und dass derart Jean Jaques in seinen Wirkungen ein Deutscher geworden ist, diess können wir überzeugend nachweisen, um hiermit auch die eben ausgesprochene Auffassung, dass er im Grunde ein Deutscher gewesen sei, wenigstens verständlicher und annehmbarer erscheinen zu lassen. Nennen wir doch immer nur erst vereinzelte, wenn auch die wichtigsten Momente dieses Einflusses, indem wir an seine Bedeutung für unsere beiden grossen Dichter Goethe und Schiller, und für unsere beiden grossen Philosophen, Kant und Schopenhauer, erinnern. — Man kann zweifelhaft sein, ob Werther's Leiden oder ob die Räuber mehr im Sinne Rousseau's geschrieben seien, weil gerade die beiden verschiedenen Neigungen seines Gemüths zu empfindsamen Erregungen und zu revolutionärer Leidenschaft in diesen beiden Werken zur Geltung kommen. Man wird sich vielleicht dahin entscheiden, dass der Zusammenhang Goethe's mit Rousseau mehr in unwillkürlich übereinstimmenden Empfindungen als in bewusster Anhängerschaft bestanden, sich aber eben desshalb als andauernd, z. B. im Tasso, ja noch in den Wanderjahren, erwiesen habe; während die demselben ursprünglich hingebender zugewandte Denkkraft eines Schiller, im Verlaufe, wie wir diess bereits erwähnten, zu einer Kritik seiner Person und Sache gelangt ist: doch kehrt auch dieser schliesslich, im Tell, wie zu der Heimath Jean Jaques', zu diesem verwandten Stimmungen und Gedanken zurück. Und so fänden wir uns wohl fast überall, wo gemüthvolle Wahrhaftigkeit die Fesseln dieses Zeitalters abwirft und sich demselben enthebt, an jenes Erwachen des menschlichen Gemüths in Rousseau gemahnt; glauben aber nicht zu irren, wenn wir, insbesondere, den demselben einzig beschiedenen Sieg, nach der Revolution und wider deren Geist, in der klassischen Dichtung der Deutschen erblicken, und der in ihr ersichtlichen, allen politischen Wirklichkeiten entgegengesetzten ewigen und unendlichen Möglichkeit des deutschen Ideals. — Schon dass er an dieser einzigen Schöpfung des deutschen Geistes Theil hatte, würde uns Kant hier zu übergehen verbieten; nun wissen wir gerade von ihm ausdrücklich, dass er sich als Schüler und Genosse Rousseau's gefühlt hat. Nur freilich scheint sich noch entschiedner, als diess später bei Schiller geschah, seine Reflexion gegen die von Jenem über sein Gemüth ausgeübte Gewalt aufgelehnt zu haben. So war es dann geradezu die hauptsächliche Aufgabe, welche sich dieser Philosoph stellte, die sittlichen Ideale aus reiner Vernunft-Erkenntniss abzuleiten; zu dieser Grundlegung der Metaphysik der Sitten war die Kritik der reinen Vernunft wirklich nur als Prolegomenon gemeint, und es sollte auf diesem Wege, bei gleichen ethischen Grundempfindungen, doch jede Anwandlung von (Rousseau'scher) „Misologie“ vermieden werden. Als nun Schopenhauer diesen Auspruch Kants, das Sittengesetz logisch abgeleitet zu haben, zurückwies, und vielmehr in einer Thatsache des Gemüths das wahre Fundament der Moral erkannte, da hatte er, als auf seinen einzigen Gewährsmann,

abermals auf Rousseau zurückzugehen. Die Zusammenstellung von Zitaten, mit welcher er eine solche Berufung unterstützt, ist von ergreifender Schönheit und nicht ohne eine besondere Bedeutung: denn indem hier der Philosoph eine seiner entscheidenden Lehren an eine ausserhalb aller philosophischen Schulen stehende Autorität anknüpft, bezeichnet er ein Gebiet ideeller Schöpfung, welches von der Verschiedenheit der geistigen Bereiche nicht mehr berührt wird. Darin aber hätten wir die letzte und grösseste Wirkung jener Genialität des Herzens zu erblicken, welche wir als Rousseau's edelste Eigenthümlichkeit erkannten.

Il faut employer beaucoup d'art pour empêcher l'homme social d'être tout à fait artificiel.
Émile, IV. Buch.

Von dem ersten Eintritt dieser demnach auch die entlegensten Wirkungen Rousseau's bestimmenden Erregung seines Gemüths haben wir einen biographischen Bericht, der am ehesten noch der Bekehrungsgeschichte eines Heiligen zu vergleichen wäre: nur freilich würde in einer solchen nicht, wie in den Bekenntnissen, die Klage über das unendliche aus diesem Ereigniss ihm entstandene Missgeschick enthalten sein. — Auf einem Gange zu Diderot nach Vincenne begriffen, verfällt Rousseau in einem Zeitungsblatt auf jene Frage der Akademie von Dijon. Sogleich versetzt eine Ueberfülle von Gedanken und Empfindungen ihn in einen Zustand völliger Entzückung; er findet sich nach einiger Zeit, am Wege dahingesunken, überströmt von Thränen, welche er ohne Bewusstsein vergossen hat: der Inhalt seiner hauptsächlichen Schriften sei ihm damals eingegeben worden, wenn er auch nur ein paar Zeilen, die Apostrophe des Fabricius an seine entarteten Enkel, sogleich niedergeschrieben habe. „In diesem Augenblicke," heisst es in den *confessions* „sah ich eine andere Welt und wurde ein anderer Mensch."

Ja sogar weit reicher schien ihm dieser Gehalt des Einen Augenblicks gewesen zu sein, als er es je auszudrücken vermochte, so völlig auch sein Leben den Versuchen es auszudrücken hinfort gewidmet blieb. „Oh wenn ich jemals," so schreibt er im zweiten Briefe an Malesherbes, „den vierten Theil von dem, was ich unter diesem Baume am Wege gesehen und empfunden habe, hätte niederzuschreiben vermocht, wie klar ersichtlich hätte ich alle Widersprüche des gesellschaftlichen Systems gemacht! mit welcher Gewalt hätte ich alle Missbräuchlichkeit unserer Institutionen auseinandergesetzt! wie einfach hätte ich bewiesen, dass der Mensch gut ist von Natur, und nur allein durch diese Institutionen die Menschen schlecht werden!" So wenig war er selbst mit jener Kunst der Rede zufrieden, welche doch seinen litterarischen Erfolg bestimmte und ihm wohl selbst heute noch hie und da einzig nachgerühmt wird: vielmehr er warf sich vor, dass es ihm nicht gelungen sei, in Worte zu fassen, was er im tiefsten Grunde zu sagen hatte. Und wie hätte es ihm gelingen sollen! Denn wirklich sprach da in ihm eine „andere Welt," als die der Worte ist, die Welt des Gemüths; und ihr entstammte jener Eine Strahl, vor dessen Leuchten dem Jean Jaques aller Glanz einer gemüthlos mächtigen

Zivilisazion für immer zum fahlen Dämmer verblasst ist: sein eigenes Innere verglühte unter diesem Strahl, anstatt erwarmend aufzuleben. Den Ausdruck aber für diese andere Welt, an welchem der Schriftsteller des Zeitalters der Aufklärung verzweifeln musste, fand deutsche Kunst, und vor allem die wortlos unsägliche Kunst der Musik. Dass Rousseau, der doch überdiess, technisch genommen, Musiker war, zu dieser Lösung jenes so tief empfundenen inneren Zwiespalts nicht gelangte, ist noch verhängnissvoller für das, was er geschaffen hat und gewesen ist, als das vorhin erwähnte Unverständniss für den nationalen Sinn dieses Zwiespalts: denn wohl dürfte man die Schilderung jenes entscheidenden Augenblicks dahin auslegen, dass eine Fluth von Melodien den Inhalt desselben wirklich ausgesprochen, den so schmerzlich erregten Menschen erlöst und sein Leben geheiligt haben würde.

Blieb ihm nun auch eine solche letzte Befreiung durch die höchste Form der Kunst versagt, so nähert er sich doch diesem seinem Ideale in dem Werke an, in welchem er am meisten Künstler ist, in der *Nouvelle Héloïse*. Sicherlich sind menschliche Empfindungen, ohne Anwendung einer im eigentlichen Sinne künstlerischen Form, niemals edler und ergreifender ausgesprochen worden als in diesem Roman: und wir sehen hier diese litterarische Abart der Kunst zu der ihr überhaupt erreichbaren Vollkommenheit gelangt. Zugleich nun zeigt uns diese Dichtung am deutlichsten Inhalt und Gränze des Rousseau'schen Idealismus: wenn wir in derselben die Liebe der Julie alle feindseligen Geschicke zwar nicht überwinden, aber doch überdauern, und so auch das Leiden des St. Preux zur Zartheit des Erduldens gemildert sehen. Denn wir meinen, das Ideal, als welches uns das menschliche Gemüth im Verhältniss zu den drangvollen, niederen Stufen des Daseins erscheint, kann nicht reiner empfunden, machtvoller aber nur durch die Mittel einer anderen, und neuen Kunst dargestellt werden.

Dass derart einzig die Kunst Menschen zu bilden vermöge, versuchten wir, vor einigen Monaten, an Goethe's Wanderjahren zu erläutern und fühlten uns hierbei mannigfach an Rousseau gemahnt; obwohl diess in deutscher Sprache und im Sinne unserer deutschen Meister eben bereits mehr besagt, als Rousseau's diesem Abschnitt vorangestellte Maxime, man müsse kunstvoll verfahren, um den Menschen nicht in Künstlichkeit untergehen zu lassen, Die ausführliche Darstellung nun dieses kunstvollen Verfahrens zur Erzielung menschlicher Natürlichkeit ist der Inhalt des Hauptwerks unseres Philosophen, des *Émile*. Der Erzieher lausche den leisesten Weisungen der Natur in seinem Zögling, um dieser die dem Knaben zu ertheilenden Befehle zu entnehmen; er entlocke ihr Fragen, und beantworte dieselben durch seine Lehren: wissend, dass nur ein solcher Befehl erziehen, nur solcher Unterricht belehren könne. Er hüte und pflege die Instinkte, die Neigungen des jugendlichen Menschen, und vertraue ihnen, den rein bewahrten und gleichmässig erstarkten, getrost ein Leben und eine Zukunft an. Wie viel kindliches Glück ist durch die Pestalozzi, Fröbel und tausend namenlos Gebliebene dieser milden Weisheit schon entstammt; wie viel mehr noch vermöchte dem liebevollen Tiefsinn dieser Lehre ein harmonisch beruhigtes Zeitalter zu entnehmen! Der aufmerksamste Leser dieses Buches wird auch der treueste Anhänger desselben

und ist versucht, die darin enthaltene Lehre vom Menschen ebenso vollkommen zu nennen, als die Geschichte des menschlichen Herzens in der Julie.

Fragen wir jedoch, durch den Verlauf des Goethe'schen Romans veranlasst, nach bestimmteren Angaben über das Ziel, welchem Rousseau seinen Émile durch eine solche Erziehung zuführt, so mögen wir wohl erschrecken: denn eine am Schlusse eingeschaltete Novelle erzählt uns, wie auch dieser zu Liebe und durch Liebe erwachsene Mensch den Kläglichkeiten der „Gesellschaft“ zum Opfer fällt. Hier also drängt es den Jean Jaques, noch nachträglich, in herber Ironie gegen alle bis dahin entwickelten Ideen, ausdrücklich zu bekunden, dass diese seine Ideale den bestehenden Gewalten gegenüber machtlos seien; der Hass gegen diese überwog noch am Ende das Vertrauen auf jene seine Empfindungen, und nur das feindselige Draussen erschien ihm dämonisch unentrinnbar und unüberwindlich zu sein; dagegen an das Dämonium eines menschlichen Inneren glaubte er nicht, obwohl es doch zu ihm einmal geredet hatte.

Den Bann dieses Unglaubens, welcher das Wesen unserer Zivilisazion folgerichtig und wahrhaftig ausspricht, vermag dennoch ein volles Bewusstsein von der idealen Wirklichkeit des Kunstwerks zu durchbrechen, wie es der Nachdenkende der Philosophie Schopenhauer's und dem „Beethoven“ unseres Meisters entnimmt. Sollten wir uns nun auch durch diess Bewusstsein den uns schliesslich so unerbittlich sichtbaren, ungelösten Problemen des Émile gewachsen fühlen? Sollten die Erfahrungen eines, in diesem Bewusstsein, an der Musik erstarkenden Gemüths vielleicht gerade diejenige Ergänzung sein, deren jenes übrigens so vollkommene System menschlicher Erziehung bedarf? — In jedem Falle ist es in den Bayreuther Blättern an seinem Orte, den Ernst dieser Aufgabe einer Betheiligung der Musik an der Erziehung hervorzuheben. Durch diesen Ernst schiene dann vor allem eine Beruhigung bei den bereits gebräuchlichen Methoden des musikalisch dilettirenden Unterrichts ausgeschlossen; wir hätten im Gegentheil darauf hinzuweisen, dass das Gefühl für Musik durch die von der Mode begünstigte Handtirung irgend eines Instrumentes wohl nur selten, nämlich in den Fällen besonderer virtuoser Begabung, befördert und erzogen wird. Nicht dass Musik schlecht nachgeahmt, sondern dass sie gut angehört werde, bewährt sich schliesslich als eine hohe und beseligende Fähigkeit des Gemüths: hierauf also richte sich eine besonnene Erziehung, indem sie mit Bedacht, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitend, die klassischen Musiker würdig und selbst feierlich dem Zögling zu Gehör bringt. Wohl aber ist, mit der menschlichen Stimme, auch zu musikalischer Bethätigung Anlage und Bedürfniss gegeben: demnach also hätte die mit wählerischer Sorgfalt auf das Edle und Grosse zu richtende Ausbildung des Gesanges, der Regel nach, als wichtigstes Hilfsmittel zur Erreichung vollendeter Empfänglichkeit in der Anhörung wirklicher Musiker zu dienen; diese selber würden, wenn wir nicht irren und insofern hier ein Gesetz sich bewähren kann, noch am ehesten im Gesange den Leitenden zu besonderer Ausbildung bemerklich werden. — Dächten wir uns nun einen solchen Gedankengang in die Entwicklungen des Émile eingeflochten, so würden seine Ergebnisse denen der Wanderjahre noch ähnlicher sein; wie Goethe dieselben mit einem Bilde gleichsam musikalischer Gestaltung der gesellschaftlichen Thätigkeiten be-

schliesst, so würde auch der Zögling Rousseau's sich am Ende, in der Gewissheit eines idealen Besitzes, der Welt gewachsen zeigen. Eben diese übermächtige Gesellschaft entstammt ja, nach einer Wendung Rousseau's, dem Willen jedes Einzelnen, welcher in sie eintritt; dieser Wille also ist ihr, an sich, überlegen. Fühlt derselbe sich nun reich genug, aus Vermögen eines künstlerisch waltenden Gemüthes, um realistischen Einlassungen entrathen zu können, so ist er selbst bereits ein Theil einer sieghaft anderen und sogar dem Kampfe mit niederen Mächten entrückten Wirklichkeit. Diesem Ideal des Daseins aber entspricht der Zustand eines durch Musik zu unerhörter Produktivität erregten Geistes, wenn durch die Gewalt der Harmonie plötzlich seine kühnsten Phantasieen Seele und Leben, seine zartesten Empfindungen Wucht und Sicherheit erhalten: hier also erfährt der Einzelne, in aller Angst des Irdischen, für diesen Augenblick auf's unwiderleglichste eine neue Schöpfung im eigenen Innern, eine wirkliche Regeneration.

Den letzten „Ausführungen" des Meisters entnahmen wir die Mahnung, dass auch für eine Regeneration der Menschheit nicht mehr allein auf natürliche Vorbedingungen, sondern vielmehr auf diejenigen Mächte zu vertrauen sei, welche sich, und sei es selbst gegen unsere Natur, als bestimmend und gestaltend erweisen: dann bleibt unsere Hoffnung unberührt von Thatsachen, welche an der Wirklichkeit deutschen Wesens den historischen Forscher wie den politischen Beobachter verzweifeln lassen. — In einer Regung deutschen Wesens haben wir den Kern der gegen den Geist der Renaissance einerseits, und andrerseits weit über die Revolution hinaus ausgeübten Wirkungen unseres Philosophen erkannt; haben aber auch auf jene machtvollere Auffassung und Gestaltung dieser Regung hingedeutet, für welche selbst seine vollendetsten Werke nur wie ein unvollkommener Ersatz erscheinen. Wir glaubten, zu einer Erläuterung der neuen, als Ideal im Kunstwerke von Bayreuth ausgeprägten Möglichkeit durch eine solche Erinnerung an Rousseau beitragen zu können.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XI.

Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.*)

2. Von der Sperlingsgasse bis zum Krähenfelde.

Wenn die Litteraturgeschichten recht berathen sind, so hat in diesem Jahre einer der besten deutschen Erzählungsdichter seinen fünfzigsten Geburtstag gefeiert. Die Litteraturgeschichten zeigen sich aber leider im Betreff dieses Dichters nur schlecht berathen. Wilhelm Raabe — oder „Jacob Corvinus", wie er sich auf seinen ersten Werken nannte — wird von ihnen mit einem Haufen recht verschiedenartiger litterarischer Persönlichkeiten unter einer äusserlichen Gemeinschaftsmarke zusammen gebunden und mit einigen leeren und unwahren Redensarten abgefertigt. Die weitverbreitete und vielbelobte Litteraturgeschichte von Johannes Scherr, in den ersten deutschen Journalen als „das Lieblingsbuch des deutschen Volkes" bezeichnet, welches „den höchsten Ansprüchen genügt" und „längst die verdiente Anerkennung und vollste Würdigung aller wahrhaft Gebildeten empfangen hat", bietet uns z. B. unter der Rubrik „Dorfnovellistik" die folgende Musterungsrolle dar:

> „Auch andere Novellisten sind von der *Dorfgeschichtschreibung* (!) ausgegangen um sich dann anderen Gebieten der Erzählungskunst zuzuwenden. Ihre Zahl ist Legion. Ehrende Anerkennung verdienen Edmund Höfer, Friedrich Spielhagen, Karl Frenzel, Jakob Corvinus (Raabe), Gustav von Struensee, August Becker, Hanns Hopfen, Julius Rodenberg, Robert Waldmüller, Philipp Galen, Ulrich von Baudissin, Robert Schweichel, Adolf Zeising, Max Ring, Leo Wolfram, A. L. Brachvogel, Robert Byr, Adolf Widmann, Leopold Kompert, Adolf Wilbrandt, Ferdinand Kürnberger, Julius Bacher, Hermann Schmid, Otto Roquette, — dann noch Sacher Masoch, Karl Detlef und Julius Grosse. Unter diesen Erzählern ist Spielhagen die anerkannteste Kraft!"

Es ist nicht auszusagen, welches Knäuel von Widersinnigkeiten diese einfache Aufzählung von Namen enthält! W. Raabe mit Sacher Masoch zusammen in einem Topf, und Spielhagen als Deckel darauf! Und das ist noch nicht das Aergste, was ihm zugemuthet wird. Das grosse Konversationslexikon von Meyer, diese „Grundlage der Bildung" für das deutsche Publikum, weiss von ihm unter ebensolcher zahlreichen Gesellschaft nur zu melden: „In kleineren Erzählungen bot Werthvolles: — *Jakob Rabe*" (!!) — — Der Unwissende kann ihn danach nur für „auch Einen" von den Vielen halten, welche man in deutscher Litteratur nicht weiter ernst zu nehmen habe. Das ist aber ein schweres Unrecht. Dass hochgeschätzte moderne Romanschriftsteller an Vielseitigkeit ihres Könnens und virtuoser Ausbildung ihrer Fähigkeiten nach dem Geschmacke eines gebildeten Publikums das stille und unbekümmerte Wirken des sinnigen Dichters des deutschen „Winkels" übertreffen, soll nicht geleugnet werden. Es kommt uns auch nicht auf diese litterarische Gradmessung an. Dagegen bedrückt uns die Wahrnehmung, wie es bei den zeitgenössischen Bemühungen um die Ehren des modernen Litteraturforums auch für die Begabtesten und Ernstlichsten so schwer ohne ein Stückchen mehr oder minder konventionellen Maskenspieles abgehen will. Vornehmlich unter den

*) Der Schluss des ersten Artikels dieser Reihe: „Franz Liszt" musste leider noch in letzter Stunde auf ein späteres Stück verschoben werden, da wegen längeren Unwohlseins des Herrn Verfassers das Manuskript nun doch nicht mehr eingesendet werden konnte; die Verspätung dieses Stückes möge gütigst entschuldigt werden. *Die Red.*

Empfindsamkeit zur seelischen Gewalt bestanden habe, erklären wir uns auch ein so paradoxes Wort, wie das des Jean Paul, Jean Jaques' genauen Kenners und treuen Anhängers: wenn derselbe, in seiner Vorschule zur Aesthetik, Rousseau als Beispiel eines rezeptiven Genies namhaft macht. In gleicher Weise dürfen wir uns auf Schiller's „naive und sentimentalische Dichtung“ berufen; nicht nur auf jene Stelle (Elegische Dichtung Al. 4), in welcher er den Widerspruch zwischen der Bedingtheit der Rousseau'schen Leistungen als Kunstwerke, und der ungewöhnlichen Stärke seiner seelischen und geistigen Regungen aufzulösen bemüht ist; sondern auch auf die Erörterungen der allgemeinen Einleitung (bes. Al. 27.), inwiefern das Ideal aus der Idylle der Naturbetrachtung hervorgehe. Denn eben in der genialen Wahrhaftigkeit dieser Empfindung für die Natur erblicken wir Rousseau's Schöpfung des Ideals; sie aber spricht uns aus seinen Schriften verständlich, ja übermächtig an. — Auch im Leben verdankte er ihr den fast einzigen Augenblick eines freien Aufathmens; als er, auf der Insel im Bieler See mit Pflanzen und Bäumen, mit Blumen und Schmetterlingen allein gelassen, sich deren Betrachtung hingab, und sich so, auf kurze Zeit, vollkommen glücklich wähnte. Diess Bild, der tief erregte Denker im einzig ihm genugthuenden Verkehr mit einer allem menschlichen Thun entlegenen Welt, ist eine überzeugende Mahnung daran, was zunächst und vor allem der wild entarteten Menschheit nöthig sei.

„Rückkehr zur Natur“ hat eine neue Bedeutung erhalten, als unser Meister den Ausgangspunkt einer Regeneration der Menschheit in dem umzuwandelnden Verhältniss zu unseren vernunftlosen Brüdern, den Thieren, nachwies; und die Tragödie der Erlösung „Parsifal“ knüpft den ersten Hinweis auf die höchste Vollendung an die Trauer um das ermordete Thier, die letzte Gewissheit derselben an den Anblick der blühenden Aue an. Indessen wir Modernen, in den Trümmern mittelalterlicher Kultur und geblendet von dem da und dort aufleuchtenden Geiste der Renaissance und den Perioden seines Glanzes, vergessen hatten, dass fester, vielleicht selbst fruchtbarer Boden unter den Trümmern sei, ist dieser Gedanke und dieses Werk in wahrhaftigen Herzen das Samenkorn einer neuen Kultur. In den Betrachtungen nun, welche diese Auffassung historisch erläutern wollen, darf Rousseau's nicht vergessen werden, obgleich in ihm jene Rückkehr zur Natur eher eine Verzichtleistung auf irgend welche den Menschen wirklich erlösende That enthielt.

Tout ce qu'on fait les hommes, les hommes peuvent le détruire: il n'y a de caractères ineffaçables que ceux, qu'imprime la nature.

Wirkungen freilich sind ihm gerade im Reiche der That zu Theil geworden, wie keinem anderen Manne des Gedankens jemals, soweit unsere Kunde der Geschichte reicht. Seines Namens und Geistes berühmte sich die beispiellose Erregung eines ganzen Volkes, die für alle Welt bedeutsame Epoche der französischen Revolution. — Wollen wir nun diese Wirkung ergründen, so haben wir uns nur der Carlyle'schen Deutung jener Epoche zu entsinnen, um deutlich zu erkennen, was einzig in Rousseau's Werken so wirkenskräftig sich

bewährt habe. Wenn nämlich jener grosse Seher des Vergangenen die Gewalt der revolutionären Bewegung deutet als eine Aufraffung gegen Lug und Trug, so erschien uns ja, entsprechend, eine solche wahrhafte Empfindung für die der Entartung und dem Verfall unerreichbare, reine Natürlichkeit als die Rousseau eigenthümliche, geniale Kraft. Und so dürfen wir uns hier einer grossen Erscheinung freuen: eines tiefinneren Einklanges zwischen dem kühnsten, gemeinsamen Beginnen einer plötzlich sich besinnenden Menge und den utopischen Träumereien eines Einsiedlers; einer Erscheinung, von welcher ein weit torpideres Jahrhundert erst wieder zu lernen hätte, ehe es die Ideale der ihm gewordenen, viel gewaltigeren Schöpfungen begriffen zu haben meinen darf. Aber hiernach stehen wir denn eben selbst, trotz aller Folgen und Wirkungen Rousseau's und der Revolution, doch erst wieder am ersten Anfange einer wirklichen Erneuerung und Erhebung des Menschengeschlechtes, und müssen uns wohl gar für belehrt halten, dieselbe sei von Grund aus anders anzugreifen. Eine Bedingtheit also seines historischen Erfolges wird sichtbar, ebenso wie uns eine Schranke seiner ideellen Leistungen fühlbar wurde.

Wir sehen die Revolution, sobald sie zum Siege gelangt ist, an ihren Zielen irre werden, ja durch eine offenbar werdende völlige Ziel- und Zwecklosigkeit die Reaktion nothwendig herbeiführen. Nicht nur erweist sie sich unfähig, eine reale Umgestaltung hervorzubringen, sondern es verschliesst sich sogar gerade ihren glücklichen Theilnehmern jede Fassungskraft für den Gedanken einer solchen positiven Schöpfung: dafür wird von ihrem Triumphator Robespierre der Kultus einiger hohlen Worte als ein seiner Bedeutung nach unverkennbares Siegeszeichen auf dem Gipfel dieser grossartig eruptiven Erhebung aufgepflanzt. Inwiefern nun auch hierin Rousseau's Einfluss sich nicht verleugne, diess glauben wir bereits vorbereitend angedeutet zu haben, wenn wir den seinen Schriften von vorneherein gezollten Beifall mehr auf die in denselben enthaltene Rhetorik, als auf ihren tieferen Gehalt bezogen. Durften wir die gewaltige Unwillkürlichkeit des Sturmes auf die Bastille als der tiefen und in einem gewissen Sinne ihm selbst unergründlichen Gemüths-Erregung Rousseau's verwandt erkennen, so müssen wir uns doch auch andererseits die Beziehung aller seiner ausdrücklichen Verlautbarungen zu der Denkweise eines Robespierre eingestehen. Jean Jaques hat es nicht vermeiden mögen, dem Publikum und königlichen Hofe auch selbst in Schäferspielen zu gefallen: nun verrathen die Handlungen seiner zugleich erfolgreichsten und lautesten Bekenner, dass ihre Gesinnung die Empfindsamkeiten des Rokkokko nur durch anders benannte, aber im Grunde keineswegs tiefer und besser empfundene Ideale zu ersetzen vermag.

Hätte Rousseau stäts in seinem Auftreten und seinen Schriften „den Muth seiner Empfindungen“ gehabt, so würde von einem solchen Gegensatze unwillkürlicher und eigentlicher Einwirkungen nicht in gleichem Maasse zu reden sein. Er würde dann die hauptsächlich hier in Betracht kommende Schrift, den *contrat social,* schwerlich geschrieben haben; denn dieselbe schmeichelt einem vagen revolutionären Antriebe durch ihr Spiel mit tausendfach ausdeutbaren Worten, ohne den tiefen Ernst, welcher sich in solchen Antrieben missverständlich verbirgt, anzuregen oder zu gestalten: es scheint auch die biographische Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, dass sie nicht

aus seelischen Erfahrungen, wie wir diess übrigens von den Schriften unseres Autors anzunehmen uns veranlasst sahen, sondern aus kritisch-litterarischen Studien entstanden ist. Jenen grossen und wahrhaften Regungen also verdankte es zwar Rousseau auch hier, dass seine Ideen dem gemeinen Laufe der politischen Thatsachen und Erwägungen sich gänzlich enthoben; aber er vertraute ihnen nicht genug, um ihnen, mit Entschiedenheit, alle Politik unterzuordnen, und demnach durch sie die politische Tradition nicht nur revolutionär anzugreifen, sondern reformatorisch zu ersetzen. Worin anders bestände eine Beziehung jener Empfindungen auf die Gestaltung der Wirklichkeit, das heisst, nach unserer oben gegeben Erklärung, ihr Verständniss und ihre Mittheilung als Ideal? — In unseren Tagen hat in dieser Weise ein grosser Schriftsteller und vielkundiger Gelehrter, Eugen Dühring, die Lehre von der Gesellschaft auf die lebendigen Beziehungen zwischen Mensch und Mensch begründet und seine Hoffnungen von sozialistischer Natur an die tiefe Erneuerung dieser Beziehungen in Wissen und Empfinden angeknüpft: er hat somit Rousseau's Werk durch eine Erweiterung seiner Aufgabe und eine reichere, systematische Begründung der ihr zu gebenden Lösung fortgesetzt. Einer Kenntniss desselben verdanken wir zum grossen Theil die hier gegebene Auffassung des grossen französischen Revolutionärs; und zwar demgemäss der Kenntniss seiner gesammten Leistungen noch mehr, als seinen zahlreichen einzelnen, direkt auf Rousseau bezüglichen Aeusserungen in Schriften und Vorträgen. — Einer solchen einzelnen mündlichen Aeusserung jedoch entnahmen wir eine erste Aufklärung über das uns zunächst beschäftigende Problem, warum die eigentliche Tiefe der Rousseau'schen Natur weder in seinen Wirkungen, noch auch sogar in seinen Werken zum vollen Ausdrucke gekommen sei.

Es gilt dabei, ein Prinzip der historischen Betrachtung auf Rousseau anzuwenden, welchem sich dieser selbst gänzlich verschlossen hat. — Wenn er nämlich auch übrigens eine tiefere Auffassung der sozialen Frage, als in den vorwiegend politischen Ueberlegungen des „Staatsvertrags," in der *Abhandlung über die Ungleichheit unter den Menschen* bekundet, so tritt doch eben dadurch an dieser Stelle der Mangel jeder Beachtung der alles geschichtliche Wesen hervorbringenden Verschiedenheit der Racen zu Tage, und die nach hundert Jahren, unter so ähnlichem Titel, erschienene „Abhandlung über die Ungleichheit der menschlichen Racen" von Gobineau widerlegt alle bestimmten, einzelnen Ergebnisse dieser Schrift. Was den Philosophen antrieb, sich diese Aufgabe zu stellen und ihrer Lösung durch genauere Betrachtung „des Menchen" nahe zu treten, sowie die Wahrnehmung der beiden natürlichen Antriebe menschlichen Thuns, sich zu fördern und doch den Andern nicht leiden zu sehen, diess bleibt durch eine Widerlegung der Resultate in seinem Werthe unberührt: aber er täuschte sich über alle bestimmteren Thatsachen und Möglichkeiten des Menschengeschicks. Er scheint alles Ernstes den natürlichen Menschen in der Gestalt der sogenannten Naturvölker vor sich gesehen und also an natürliche Entartungen des ihm vorschwebenden, menschlichen Typus nicht geglaubt zu haben; er scheint, wenn er von Freiheit spricht, das Ideal menschlicher Gemeinschaft von einer Rückkehr zu der an Jenen wahrgenommenen Ungebundenheit zu erhoffen, im unbefangenen

Zutrauen zu jedem Volke, jeder nur überhaupt zu gemeinsamem Thun erregten Menge. Nun trat, wie wir uns erinnerten, eine solche Erregung nach Rousseau's Tode, zum Theil unter seinem Einfluss und in seinem Geiste, wirklich ein, führte aber keineswegs zu den von Jenem ersehnten Zuständen, sondern vielmehr, über die Nichtigkeiten eines Robespierre hinweg, zu der Despotie Napoléons. Wo liegt also offenbar der Kern von Rousseau's „Täuschung" über sich selbst und die Menschen, zu welchen er sprach?

Darin, so werden wir antworten müssen, dass er ein Fremder unter diesem Volke war, und diess wohl fühlte, aber sich nicht eingestand; darin also, dass die tiefen Erregungen seines Gemüthes der Beängstigung durch ein demselben völlig und dauernd feindseliges Element enstammten, in welches es gebannt blieb, weil es sich nicht durch die Erkenntniss des wahren Sinnes eines so schmerzlichen Zwiespalts daraus zu erlösen vermochte. Rousseau war Schweizer, seine Mutter, Susanne Bernard, wohl sicherlich deutschen Stammes; zu einem litterarischen Auftreten jedoch fühlte er sich zuerst und entscheidend in Frankreich und durch die Berührung mit der französischen Zivilisazion zur Zeit ihrer litterarisch glanzvollsten Entfaltung veranlasst. Ist es nun hiernach zu gewagt, ein Ankämpfen des deutschen Gemüths gegen die ihm fremdeste und feindliche Kulturform in den tiefsten, ihn bestimmenden Empfindungen Jean Jaques' erkennen zu wollen?

Er selber freilich würde sich gegen eine solche Deutung verwahrt haben; wie er denn auch die Bedeutung der Verschiedenheit der Racen für seine sozialen Erwägungen verkannte. Erst aus der Ausbildung dieser letzteren Wahrnehmung zum geschichtlichen System, wie dieselbe Gobineau gelungen ist, kann die Möglichkeit einer solchen Deutung ersehen und ihr ganzer Sinn ermessen werden. Nun aber von den daselbst mitgetheilten Wahrheiten durchdrungen, werden wir auch im einzelnen Falle den Gegensatz der arisch-germanischen Persönlichkeit zu den Schemen semitisch-lateinischer Zivilisazion erkennen und beachten; auch wenn derselbe nicht mehr als Ansturm germanischen Heldenthums, sondern vielmehr jetzt, in den Jahrhunderten nach der Renaissance, als religiöser, philosophischer oder künstlerischer Antrieb des durch jene Gestaltungen eingeengten und gefährdeten, deutschen Gemüths erscheint. — Rousseau vermeinte (Beginn der Bekenntnisse), ein solcher Gegensatz bestehe zwischen seinem allzuweichen Herzen, dem einzigen Erbgute seiner in leidenschaftlichster Liebe sich zugethanen Eltern, und jener Welt, in welcher seinesgleichen nimmermehr gefunden werde: hierin erkenne er das unentrinnbare Unglück seines Lebens. Wollten wir nun unsere Deutung so kühn anwenden, dass wir diesem Worte erwiderten: allerdings hätte er seinesgleichen und eine Heimath in Deutschland zu finden vermocht? Oder müssen wir uns nicht vielmehr durch sein Schicksal belehren lassen, dass es eine Heimath der Empfindungen, welche wir hier als deutsches Gemüth benennen, wenn jemals eine solche als Land und Staat auf Erden zu denken wäre, doch in keinem Falle, damals so wenig als heute, weder östlich noch westlich des Rheins in Volk und Kultur gegeben habe? — Nur etwa diess hätte dennoch tröstlich dem ruhelosen Denker zum Bewusstsein kommen können, dass wenigstens die Lehre seines unseligen Lebens, die Werke seines schmerzlich erregten Geistes, bald und für immer auf deutschem Boden eine Heimath fanden.

Während nämlich jene ersichtlichste Einwirkung Rousseau's auf die revolutionäre Erhebung Frankreichs sich schliesslich als eine Wirksamkeit seiner Ideale keineswegs bewährte, und, in Uebereinstimmung hiermit, seitdem fast jede Erwähnung dieses Denkers bei einem französischen Schriftsteller eine Verkennung seiner tieferen Anlagen und Absichten einschliesst, haben diese letzteren die Schöpfung des deutschen Ideals in Kunst und Philosophie entscheidend beeinflusst; und dass derart Jean Jaques in seinen Wirkungen ein Deutscher geworden ist, diess können wir überzeugend nachweisen, um hiermit auch die eben ausgesprochene Auffassung, dass er im Grunde ein Deutscher gewesen sei, wenigstens verständlicher und annehmbarer erscheinen zu lassen. Nennen wir doch immer nur erst vereinzelte, wenn auch die wichtigsten Momente dieses Einflusses, indem wir an seine Bedeutung für unsere beiden grossen Dichter Goethe und Schiller, und für unsere beiden grossen Philosophen, Kant und Schopenhauer, erinnern. — Man kann zweifelhaft sein, ob Werther's Leiden oder ob die Räuber mehr im Sinne Rousseau's geschrieben seien, weil gerade die beiden verschiedenen Neigungen seines Gemüths zu empfindsamen Erregungen und zu revolutionärer Leidenschaft in diesen beiden Werken zur Geltung kommen. Man wird sich vielleicht dahin entscheiden, dass der Zusammenhang Goethe's mit Rousseau mehr in unwillkürlich übereinstimmenden Empfindungen als in bewusster Anhängerschaft bestanden, sich aber eben desshalb als andauernd, z. B. im Tasso, ja noch in den Wanderjahren, erwiesen habe; während die demselben ursprünglich hingebender zugewandte Denkkraft eines Schiller, im Verlaufe, wie wir diess bereits erwähnten, zu einer Kritik seiner Person und Sache gelangt ist: doch kehrt auch dieser schliesslich, im Tell, wie zu der Heimath Jean Jaques', zu diesem verwandten Stimmungen und Gedanken zurück. Und so fänden wir uns wohl fast überall, wo gemüthvolle Wahrhaftigkeit die Fesseln dieses Zeitalters abwirft und sich demselben enthebt, an jenes Erwachen des menschlichen Gemüths in Rousseau gemahnt; glauben aber nicht zu irren, wenn wir, insbesondere, den demselben einzig beschiedenen Sieg, nach der Revolution und wider deren Geist, in der klassischen Dichtung der Deutschen erblicken, und der in ihr ersichtlichen, allen politischen Wirklichkeiten entgegengesetzten ewigen und unendlichen Möglichkeit des deutschen Ideals. — Schon dass er an dieser einzigen Schöpfung des deutschen Geistes Theil hatte, würde uns Kant hier zu übergehen verbieten; nun wissen wir gerade von ihm ausdrücklich, dass er sich als Schüler und Genosse Rousseau's gefühlt hat. Nur freilich scheint sich noch entschiedner, als diess später bei Schiller geschah, seine Reflexion gegen die von Jenem über sein Gemüth ausgeübte Gewalt aufgelehnt zu haben. So war es dann geradezu die hauptsächliche Aufgabe, welche sich dieser Philosoph stellte, die sittlichen Ideale aus reiner Vernunft-Erkenntniss abzuleiten; zu dieser Grundlegung der Metaphysik der Sitten war die Kritik der reinen Vernunft wirklich nur als Prolegomenon gemeint, und es sollte auf diesem Wege, bei gleichen ethischen Grundempfindungen, doch jede Anwandlung von (Rousseau'scher) „Misologie“ vermieden werden. Als nun Schopenhauer diesen Auspruch Kants, das Sittengesetz logisch abgeleitet zu haben, zurückwies, und vielmehr in einer Thatsache des Gemüths das wahre Fundament der Moral erkannte, da hatte er, als auf seinen einzigen Gewährsmann,

abermals auf Rousseau zurückzugehen. Die Zusammenstellung von Zitaten, mit welcher er eine solche Berufung unterstüzt, ist von ergreifender Schönheit und nicht ohne eine besondere Bedeutung: denn indem hier der Philosoph eine seiner entscheidenden Lehren an eine ausserhalb aller philosophischen Schulen stehende Autorität anknüpft, bezeichnet er ein Gebiet ideeller Schöpfung, welches von der Verschiedenheit der geistigen Bereiche nicht mehr berührt wird. Darin aber hätten wir die letzte und grösseste Wirkung jener Genialität des Herzens zu erblicken, welche wir als Rousseau's edelste Eigenthümlichkeit erkannten.

Il faut employer beaucoup d'art pour empêcher l'homme social d'être tout à fait artificiel.
Émile, IV. Buch.

Von dem ersten Eintritt dieser demnach auch die entlegensten Wirkungen Rousseau's bestimmenden Erregung seines Gemüths haben wir einen biographischen Bericht, der am ehesten noch der Bekehrungsgeschichte eines Heiligen zu vergleichen wäre: nur freilich würde in einer solchen nicht, wie in den Bekenntnissen, die Klage über das unendliche aus diesem Ereigniss ihm entstandene Missgeschick enthalten sein. — Auf einem Gange zu Diderot nach Vincenne begriffen, verfällt Rousseau in einem Zeitungsblatt auf jene Frage der Akademie von Dijon. Sogleich versetzt eine Ueberfülle von Gedanken und Empfindungen ihn in einen Zustand völliger Entzückung; er findet sich nach einiger Zeit, am Wege dahingesunken, überströmt von Thränen, welche er ohne Bewusstsein vergossen hat: der Inhalt seiner hauptsächlichen Schriften sei ihm damals eingegeben worden, wenn er auch nur ein paar Zeilen, die Apostrophe des Fabricius an seine entarteten Enkel, sogleich niedergeschrieben habe. „In diesem Augenblicke," heisst es in den *confessions* „sah ich eine andere Welt und wurde ein anderer Mensch."

Ja sogar weit reicher schien ihm dieser Gehalt des Einen Augenblicks gewesen zu sein, als er es je auszudrücken vermochte, so völlig auch sein Leben den Versuchen es auszudrücken hinfort gewidmet blieb. „Oh wenn ich jemals," so schreibt er im zweiten Briefe an Malesherbes, „den vierten Theil von dem, was ich unter diesem Baume am Wege gesehen und empfunden habe, hätte niederzuschreiben vermocht, wie klar ersichtlich hätte ich alle Widersprüche des gesellschaftlichen Systems gemacht! mit welcher Gewalt hätte ich alle Missbräuchlichkeit unserer Institutionen auseinandergesetzt! wie einfach hätte ich bewiesen, dass der Mensch gut ist von Natur, und nur allein durch diese Institutionen die Menschen schlecht werden!" So wenig war er selbst mit jener Kunst der Rede zufrieden, welche doch seinen litterarischen Erfolg bestimmte und ihm wohl selbst heute noch hie und da einzig nachgerühmt wird: vielmehr er warf sich vor, dass es ihm nicht gelungen sei, in Worte zu fassen, was er im tiefsten Grunde zu sagen hatte. Und wie hätte es ihm gelingen sollen! Denn wirklich sprach da in ihm eine „andere Welt," als die der Worte ist, die Welt des Gemüths; und ihr entstammte jener Eine Strahl, vor dessen Leuchten dem Jean Jaques aller Glanz einer gemüthlos mächtigen

Zivilisazion für immer zum fahlen Dämmer verblasst ist: sein eigenes Innere verglühte unter diesem Strahl, anstatt erwarmend aufzuleben. Den Ausdruck aber für diese andere Welt, an welchem der Schriftsteller des Zeitalters der Aufklärung verzweifeln musste, fand deutsche Kunst, und vor allem die wortlos unsägliche Kunst der Musik. Dass Rousseau, der doch überdiess, technisch genommen, Musiker war, zu dieser Lösung jenes so tief empfundenen inneren Zwiespalts nicht gelangte, ist noch verhängnissvoller für das, was er geschaffen hat und gewesen ist, als das vorhin erwähnte Unverständniss für den nationalen Sinn dieses Zwiespalts: denn wohl dürfte man die Schilderung jenes entscheidenden Augenblicks dahin auslegen, dass eine Fluth von Melodien den Inhalt desselben wirklich ausgesprochen, den so schmerzlich erregten Menschen erlöst und sein Leben geheiligt haben würde.

Blieb ihm nun auch eine solche letzte Befreiung durch die höchste Form der Kunst versagt, so nähert er sich doch diesem seinem Ideale in dem Werke an, in welchem er am meisten Künstler ist, in der *Nouvelle Héloïse*. Sicherlich sind menschliche Empfindungen, ohne Anwendung einer im eigentlichen Sinne künstlerischen Form, niemals edler und ergreifender ausgesprochen worden als in diesem Roman: und wir sehen hier diese litterarische Abart der Kunst zu der ihr überhaupt erreichbaren Vollkommenheit gelangt. Zugleich nun zeigt uns diese Dichtung am deutlichsten Inhalt und Gränze des Rousseau'schen Idealismus: wenn wir in derselben die Liebe der Julie alle feindseligen Geschicke zwar nicht überwinden, aber doch überdauern, und so auch das Leiden des St. Preux zur Zartheit des Erduldens gemildert sehen. Denn wir meinen, das Ideal, als welches uns das menschliche Gemüth im Verhältniss zu den drangvollen, niederen Stufen des Daseins erscheint, kann nicht reiner empfunden, machtvoller aber nur durch die Mittel einer anderen, und neuen Kunst dargestellt werden.

Dass derart einzig die Kunst Menschen zu bilden vermöge, versuchten wir, vor einigen Monaten, an Goethe's Wanderjahren zu erläutern und fühlten uns hierbei mannigfach an Rousseau gemahnt; obwohl diess in deutscher Sprache und im Sinne unserer deutschen Meister eben bereits mehr besagt, als Rousseau's diesem Abschnitt vorangestellte Maxime, man müsse kunstvoll verfahren, um den Menschen nicht in Künstlichkeit untergehen zu lassen, Die ausführliche Darstellung nun dieses kunstvollen Verfahrens zur Erzielung menschlicher Natürlichkeit ist der Inhalt des Hauptwerks unseres Philosophen, des *Émile*. Der Erzieher lausche den leisesten Weisungen der Natur in seinem Zögling, um dieser die dem Knaben zu ertheilenden Befehle zu entnehmen; er entlocke ihr Fragen, und beantworte dieselben durch seine Lehren: wissend, dass nur ein solcher Befehl erziehen, nur solcher Unterricht belehren könne. Er hüte und pflege die Instinkte, die Neigungen des jugendlichen Menschen, und vertraue ihnen, den rein bewahrten und gleichmässig erstarkten, getrost ein Leben und eine Zukunft an. Wie viel kindliches Glück ist durch die Pestalozzi, Fröbel und tausend namenlos Gebliebene dieser milden Weisheit schon entstammt; wie viel mehr noch vermöchte dem liebevollen Tiefsinn dieser Lehre ein harmonisch beruhigtes Zeitalter zu entnehmen! Der aufmerksamste Leser dieses Buches wird auch der treueste Anhänger desselben

und ist versucht, die darin enthaltene Lehre vom Menschen ebenso vollkommen zu nennen, als die Geschichte des menschlichen Herzens in der Julie.

Fragen wir jedoch, durch den Verlauf des Goethe'schen Romans veranlasst, nach bestimmteren Angaben über das Ziel, welchem Rousseau seinen Émile durch eine solche Erziehung zuführt, so mögen wir wohl erschrecken: denn eine am Schlusse eingeschaltete Novelle erzählt uns, wie auch dieser zu Liebe und durch Liebe erwachsene Mensch den Kläglichkeiten der „Gesellschaft“ zum Opfer fällt. Hier also drängt es den Jean Jaques, noch nachträglich, in herber Ironie gegen alle bis dahin entwickelten Ideen, ausdrücklich zu bekunden, dass diese seine Ideale den bestehenden Gewalten gegenüber machtlos seien; der Hass gegen diese überwog noch am Ende das Vertrauen auf jene seine Empfindungen, und nur das feindselige Draussen erschien ihm dämonisch unentrinnbar und unüberwindlich zu sein; dagegen an das Dämonium eines menschlichen Inneren glaubte er nicht, obwohl es doch zu ihm einmal geredet hatte.

Den Bann dieses Unglaubens, welcher das Wesen unserer Zivilisazion folgerichtig und wahrhaftig ausspricht, vermag dennoch ein volles Bewusstsein von der idealen Wirklichkeit des Kunstwerks zu durchbrechen, wie es der Nachdenkende der Philosophie Schopenhauer's und dem „Beethoven“ unseres Meisters entnimmt. Sollten wir uns nun auch durch diess Bewusstsein den uns schliesslich so unerbittlich sichtbaren, ungelösten Problemen des Émile gewachsen fühlen? Sollten die Erfahrungen eines, in diesem Bewusstsein, an der Musik erstarkenden Gemüths vielleicht gerade diejenige Ergänzung sein, deren jenes übrigens so vollkommene System menschlicher Erziehung bedarf? — In jedem Falle ist es in den Bayreuther Blättern an seinem Orte, den Ernst dieser Aufgabe einer Betheiligung der Musik an der Erziehung hervorzuheben. Durch diesen Ernst schiene dann vor allem eine Beruhigung bei den bereits gebräuchlichen Methoden des musikalisch dilettirenden Unterrichts ausgeschlossen; wir hätten im Gegentheil darauf hinzuweisen, dass das Gefühl für Musik durch die von der Mode begünstigte Handtirung irgend eines Instrumentes wohl nur selten, nämlich in den Fällen besonderer virtuoser Begabung, befördert und erzogen wird. Nicht dass Musik schlecht nachgeahmt, sondern dass sie gut angehört werde, bewährt sich schliesslich als eine hohe und beseligende Fähigkeit des Gemüths: hierauf also richte sich eine besonnene Erziehung, indem sie mit Bedacht, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitend, die klassischen Musiker würdig und selbst feierlich dem Zögling zu Gehör bringt. Wohl aber ist, mit der menschlichen Stimme, auch zu musikalischer Bethätigung Anlage und Bedürfniss gegeben: demnach also hätte die mit wählerischer Sorgfalt auf das Edle und Grosse zu richtende Ausbildung des Gesanges, der Regel nach, als wichtigstes Hilfsmittel zur Erreichung vollendeter Empfänglichkeit in der Anhörung wirklicher Musiker zu dienen; diese selber würden, wenn wir nicht irren und insofern hier ein Gesetz sich bewähren kann, noch am ehesten im Gesange den Leitenden zu besonderer Ausbildung bemerklich werden. — Dächten wir uns nun einen solchen Gedankengang in die Entwicklungen des Émile eingeflochten, so würden seine Ergebnisse denen der Wanderjahre noch ähnlicher sein; wie Goethe dieselben mit einem Bilde gleichsam musikalischer Gestaltung der gesellschaftlichen Thätigkeiten be-

schliesst, so würde auch der Zögling Rousseau's sich am Ende, in der Gewissheit eines idealen Besitzes, der Welt gewachsen zeigen. Eben diese übermächtige Gesellschaft entstammt ja, nach einer Wendung Rousseau's, dem Willen jedes Einzelnen, welcher in sie eintritt; dieser Wille also ist ihr, an sich, überlegen. Fühlt derselbe sich nun reich genug, aus Vermögen eines künstlerisch waltenden Gemüthes, um realistischen Einlassungen entrathen zu können, so ist er selbst bereits ein Theil einer sieghaft anderen und sogar dem Kampfe mit niederen Mächten entrückten Wirklichkeit. Diesem Ideal des Daseins aber entspricht der Zustand eines durch Musik zu unerhörter Produktivität erregten Geistes, wenn durch die Gewalt der Harmonie plötzlich seine kühnsten Phantasieen Seele und Leben, seine zartesten Empfindungen Wucht und Sicherheit erhalten: hier also erfährt der Einzelne, in aller Angst des Irdischen, für diesen Augenblick auf's unwiderleglichste eine neue Schöpfung im eigenen Innern, eine wirkliche Regeneration.

Den letzten „Ausführungen“ des Meisters entnahmen wir die Mahnung, dass auch für eine Regeneration der Menschheit nicht mehr allein auf natürliche Vorbedingungen, sondern vielmehr auf diejenigen Mächte zu vertrauen sei, welche sich, und sei es selbst gegen unsere Natur, als bestimmend und gestaltend erweisen: dann bleibt unsere Hoffnung unberührt von Thatsachen, welche an der Wirklichkeit deutschen Wesens den historischen Forscher wie den politischen Beobachter verzweifeln lassen. — In einer Regung deutschen Wesens haben wir den Kern der gegen den Geist der Renaissance einerseits, und andrerseits weit über die Revolution hinaus ausgeübten Wirkungen unseres Philosophen erkannt; haben aber auch auf jene machtvollere Auffassung und Gestaltung dieser Regung hingedeutet, für welche selbst seine vollendetsten Werke nur wie ein unvollkommener Ersatz erscheinen. Wir glaubten, zu einer Erläuterung der neuen, als Ideal im Kunstwerke von Bayreuth ausgeprägten Möglichkeit durch eine solche Erinnerung an Rousseau beitragen zu können.

erkennen wir in seiner Eigenart einen versprengten Theil jener theueren Kraft, welche wir hier zu sammeln und zu stärken bemüht sind. Wir wollen dem Deutschen, das wir im Kunstwerke verehren und pflegen, die Möglichkeiten einer eigenen, menschlich-edelen Kultur andeuten. Wir wagen diese Deutungen, soweit die treuen Hoffnungen eines künstlerischen Idealismus um den heimischen Hügel in die Welt hinaus kreisen mögen. Müssen wir dabei so Manches hart verneinen, was draussen in Stolz und Würden steht, so dürfen wir uns hinwiederum erfreuen, wenn wir zu einem Leben, das auf seine Weise still bedeutend sich „im Winkel“ regt, aus unserem Winkel her auch ein Bayreuthisch Ja und Amen sagen können.

Vor kaum einem Menschenalter noch wären wir damit nicht so vereinzelt gestanden. Was uns heute mit vollem Bewusstsein an unserem Dichter wohlgefällt und uns bewegt ernstlich auf ihn hinzuschauen, das wirkte bei dem Erscheinen seines jugendlichen Erstlingswerkes „*Die Chronik der Sperlingsgasse*“ ganz unwillkürlich sofort mit durchaus echtem Erfolge auf einen weiten Kreis überraschter Freunde der Novellistik. In der losen Folge reizender und rührender poetischer Bilder, welche noch zu keinem Kunstwerke sich zusammenfügen konnten und wollten, empfand damals Jedermann alsbald jene eigenthümliche Kraft der Begabung, welche in so unendlich vielen deutschen Seelen einmal in voller Knospe sich angezeigt hat, um meistens nur zu bald unter dem schädigenden Einflusse einer bisher so verworrenen und leidensreichen Volksgeschichte zu verkümmern. In seltenen übergrossen Erscheinungen ward diese unvergleichliche ***deutsche Anlage*** als Genie selbständig und schöpferisch, nirgends vielleicht in idealerer Unmittelbarkeit als bei Goethe. Mitunter traf sie in ihrer kräftigsten Entwickelung das schwere Unglück der Geschichte mit tragischer Vernichtung, wie bei H. v. Kleist. Sehr oft verlor sich die schöne Anlagè, weil sie in dem unfertigen Hause der Heimath keinen Boden und keine Stütze zum gesunden Fortgedeihen fand, in Launen und Schrullen, die ihren Werth verspielten. Am Häufigsten aber gab sich die gute, zarte oder derbe, deutsche Anlage, anstatt sich harmlos selber zu genügen, einem fremden, kalten und unechten „Bildungs“-Elemente hin, in welchem sie, um doch auch etwas zu „werden“ und zu „gelten“, ihr bestes Theil einbüsste. Da hatte sie dann nun wohl als akademische Gliederpuppe, oder neuerdings als ein in französischen Spiritus eingelegter judaisirter Homunculus, ein im Grunde nichtssagendes Dasein weiter zu fristen. Man denke u. a. an die herrliche deutsche Begabung des Balladensängers Karl Löwe, und was daraus ward, als der prächtige Bursch nun auch „Musiker“ von Fach und Rang sein wollte und an das kunstvolle Komponiren grosser Oratorien sich begab! — So ist unsere Litteratur reich an Talenten, und doch arm an Deutschheit. Wir wollen es Raabe nicht vergessen, dass er sich in dem trauten Heim seiner ihm innig eigenen deutschen Anlage für's ganze Leben häuslich eingerichtet hat, auf die Gefahr hin, in der Entbehrung des grossen überwältigenden *Genie's*, sich um de[illegible]er schriftstellerischen Vollbildung, seines litterarischen „Fortschrit[illegible] Wer ihn in seiner Eigenheit herzlich begriffen hat, der wird auc[illegible] finden, wenn schon nicht auf der Bahn, die über de[illegible]

Unsere „Litterarhistorie“ zeigt freilich für das [illegible] Seele von vornherein nicht leicht den rechten freu[illegible] auch den Dichter der „Sperlingsgasse“ sofort mi[illegible] Klassifikations-Manieren. Was ist bequemer als [illegible] sie sowohl an H. Chr. Andersen, wie an [illegible] Paul. Den dänischen Märchenerzähler lassen [illegible] doch einzig und allein als Solcher so völlig o[illegible] lich an ihn „erinnern“ könnte, der aber dann au[illegible]

Masken deutscher Biederkeit oder humanistisch veredelten Geschmackes übt da manch eine in Clique und Konkurrenz aufgereizte Poetenseele gar überraschende Bosheiten aus. Wir kennen derlei Maskenspässe zur Genüge und zünden die Fackel heute nicht an, um uns in diese feierlich geschlossenen Zirkel zu begeben. Wir betrachten einen Einsamen, der wahrhaft bieder und edelsinnig Maskenspiele der Welt malt, aber nicht mitmacht. — W. Raabe hat manches Böse erkannt und viel Aergerliches erfahren; er ist oft bitter, aber niemals boshaft geworden. Er hat nicht rechts und links auf das Büchergetriebe, sondern stäts geradezu und tief in das Herz der deutschen Volksseele geblickt. Was er uns zu erzählen weiss, das ist deutsch, nicht nur in dem äusserlichen Sinne einer ausschliesslichen Behandlung deutscher Stoffe, deutschen Lebens und Wesens, sondern vielmehr aus den gesunden Wurzeln der Natur des Erzählers selbst. Mit der zweifellosen Echtheit seines untrennbaren menschlichen und künstlerischen Charakters stellt er dem Besonnenen und Nachdenkenden einen vorzüglich liebenswürdigen und rührenden *Typus des Deutschen* dar zu einer dessen recht bedürftigen Zeit. In den Spiegel der Echtheit und Wahrheit aber soll man mit Andacht und Eifer schauen: man wird stäts etwas Gutes und Rechtes daraus lernen. Mehr und eigenthümlicheres Licht pflegt aus solchem Spiegel auf manche auch gewichtige Dinge zurück zu strahlen, als von vielen blendenden Kronleuchtern höchst belesener und geistreicher Wissenschaft. Die jungen Damen heutiger Gesellschaft, welche für Ebers schwärmen, wenn er sie in den Kulturkampf der Mumien einweiht, werden allerdings dem prunklosen Dichter des „Pessimismus", wie es heisst, wenig Geschmack abgewinnen. Und doch wäre diess zu wünschen, weil es für ihr Herz sprechen würde, an welches die durchaus von Herzen gehende Dichtung Raabe's so zart ergreifend sich wendet. Wer sich noch derart ergreifen lässt, der wird auch jenen seinen harmlos offen sich darbietenden schriftstellerischen „Schwächen", dem interessanten Stoffe für den Litteraturkritiker, die von der Sprache des Herzens bald erweckte Liebe nicht entziehen. Sind doch diese Schwächen demselben Herzen entsprungen; und mehr als das: gerade sie geben lebendiges Zeugniss für des Dichters eigenartige Bedeutung. Ja, in ihrer unbedingten, ehrlichen Echtheit können sie uns typisch sein für die leidende Lage des reinen deutschen Gemüthes in einer ihm und seiner Art entfremdeten Welt. Wer sich mit der Welt, wie sie ist und sich wohlbehagt, effektvoll abzufinden weiss, der wird als Dichter mit allem Talente uns wenig helfen und lehren können. Die zarteste Begabung aber, welche darunter wahrhaft leidet, und ein edeles, rührendes Herzenswort für ihr Leiden findet, muss uns für werthvoll und bedeutend gelten, so dass wir ein Publikum, welches über vielbesprochene Tagesneuigkeiten ihrer allzu leichtlich vergessen möchte, zu rechter Zeit wiederum daran zu erinnern verpflichtet sind.

Diese Erinnerung, welche wir hiermit auch unseren Lesern zu Theile werden lassen, hatten wir, unvollständiger ausgedrückt, bereits vor einiger Zeit zum Geburtstage des Dichters (8. Sept.) durch das „Deutsche Tageblatt" einem grösseren Auditorium in das Gewissen gerufen. Unsere „Blätter" aber durften die nunmehr weiter ausgeführte Wiederholung wohl aufnehmen, weil es sich hier um einen Mann handelt, welcher ein schönes Beispiel ist für jenen, gerade unserem Volksgeiste eigenartigen Reichthum edeler Begabung, worauf wir immer und immer wieder halb hoffnungsvoll halb wehmüthig zu verweisen haben. Um so mehr verdient dieses Beispiel unsere Beachtung, weil die deutsche Begabung hier einmal nicht verdorben und verbildet erscheint, sondern sich selber treu blieb und desshalb im deutschen Volke „zu nichts kommen" konnte. Wer in dieser Weise zu nichts kommt, der muss „zu uns" kommen. Giebt uns seine Stellung in der Mitwelt, zwischen den Zäunen ihrer Ziergärten, einen vielsagenden Beitrag zur Charakteristik der Zeit, so

erkennen wir in seiner Eigenart einen versprengten Theil jener theueren Kraft, welche wir hier zu sammeln und zu stärken bemüht sind. Wir wollen dem Deutschen, das wir im Kunstwerke verehren und pflegen, die Möglichkeiten einer eigenen, menschlich-edelen Kultur andeuten. Wir wagen diese Deutungen, soweit die treuen Hoffnungen eines künstlerischen Idealismus um den heimischen Hügel in die Welt hinaus kreisen mögen. Müssen wir dabei so Manches hart verneinen, was draussen in Stolz und Würden steht, so dürfen wir uns hinwiederum erfreuen, wenn wir zu einem Leben, das auf seine Weise still bedeutend sich „im Winkel" regt, aus unserem Winkel her auch ein Bayreuthisch Ja und Amen sagen können.

Vor kaum einem Menschenalter noch wären wir damit nicht so vereinzelt gestanden. Was uns heute mit vollem Bewusstsein an unserem Dichter wohlgefällt und uns bewegt ernstlich auf ihn hinzuschauen, das wirkte bei dem Erscheinen seines jugendlichen Erstlingswerkes „*Die Chronik der Sperlingsgasse*" ganz unwillkürlich sofort mit durchaus echtem Erfolge auf einen weiten Kreis überraschter Freunde der Novellistik. In der losen Folge reizender und rührender poetischer Bilder, welche noch zu keinem Kunstwerke sich zusammenfügen konnten und wollten, empfand damals Jedermann alsbald jene eigenthümliche Kraft der Begabung, welche in so unendlich vielen deutschen Seelen einmal in voller Knospe sich angezeigt hat, um meistens nur zu bald unter dem schädigenden Einflusse einer bisher so verworrenen und leidensreichen Volksgeschichte zu verkümmern. In seltenen übergrossen Erscheinungen ward diese unvergleichliche *deutsche Anlage* als Genie selbständig und schöpferisch, nirgends vielleicht in idealerer Unmittelbarkeit als bei Goethe. Mitunter traf sie in ihrer kräftigsten Entwickelung das schwere Unglück der Geschichte mit tragischer Vernichtung, wie bei H. v. Kleist. Sehr oft verlor sich die schöne Anlage, weil sie in dem unfertigen Hause der Heimath keinen Boden und keine Stütze zum gesunden Fortgedeihen fand, in Launen und Schrullen, die ihren Werth verspielten. Am Häufigsten aber gab sich die gute, zarte oder derbe, deutsche Anlage, anstatt sich harmlos selber zu genügen, einem fremden, kalten und unechten „Bildungs"-Elemente hin, in welchem sie, um doch auch etwas zu „werden" und zu „gelten", ihr bestes Theil einbüsste. Da hatte sie dann nun wohl als akademische Gliederpuppe, oder neuerdings als ein in französischen Spiritus eingelegter judaisirter Homunculus, ein im Grunde nichtssagendes Dasein weiter zu fristen. Man denke u. a. an die herrliche deutsche Begabung des Balladensängers Karl Löwe, und was daraus ward, als der prächtige Bursch nun auch „Musiker" von Fach und Rang sein wollte und an das kunstvolle Komponiren grosser Oratorien sich begab! — So ist unsere Litteratur reich an Talenten, und doch arm an Deutschheit. Wir wollen es Raabe nicht vergessen, dass er sich in dem trauten Heim seiner ihm innig eigenen deutschen Anlage für's ganze Leben häuslich eingerichtet hat, auf die Gefahr hin, in der Entbehrung des grossen überwältigenden *Genie's*, sich um den Kredit seiner schriftstellerischen Vollbildung, seines litterarischen „Fortschrittes" zu bringen. Wer ihn in seiner Eigenheit herzlich begriffen hat, der wird auch den „Fortschritt" finden, wenn schon nicht auf der Bahn, die über den Markt führt.

Unsere „Litterarhistorie" zeigt freilich für das Eigenthümliche einer lebendigen Seele von vornherein nicht leicht den rechten freudigen Sinn. So empfing sie denn auch den Dichter der „Sperlingsgasse" sofort mit einer ihrer beliebtesten kühlen Klassifikations-Manieren. Was ist bequemer als die *Vergleichung!* Raabe erinnerte sie sowohl an H. Chr. Andersen, wie an Dickens, als auch an Jean Paul. Den dänischen Märchenerzähler lassen wir gleich ausser Frage, da er doch einzig und allein als Solcher so völlig originell ist, dass Jemand ernstlich an ihn „erinnern" könnte, der aber dann auch nichts Besseres als ein armer

Maniernachahmer sein würde. Die ehrenvolle Verwandtschaft mit Dickens dagegen beruht in dem guten, zart und weich mitfühlenden Herzen, das sich mit liebreicher Theilnahme vornehmlich dem eigentlichen Volke, dem bürgerlichen Leben in seinen Winkeln und Gassen zuwendet und mit dem thränenvoll lächelnden Auge des Humor's das Kleine, Enge und Unfreie dieses zahllos athmenden, arbeitenden und sorgenden Dasein's als mahnendes Bild der Volksseele freundlich anschaut und wiederum mit liebevoller Vertraulichkeit anschaulich macht. Aber englisches und deutsches Volksleben, welch' ein gewaltiger Unterschied! Unter dem Schatten seiner jahrhundertalten Weltgrösse leidet das englische Volk; im Sehnen aus ureigner Enge, im Wähnen eines jungen Grössenscheines das deutsche. Danach hat sich auch das Urtheil über die Verschiedenartigkeit der verglichenen Dichtercharaktere zu richten. Der deutsche Dichter, wollte er wahrhaft bleiben, musste vielfach den Eindruck des wehmüthig Unfertigen, des im Kleinen sich suchend Verirrenden hervorrufen. Gestalten und Verhältnisse seiner Geschichten mussten weniger charakteristisch-prägnant, gewissermaassen verschwommen, auch unbedeutender und beengter erscheinen. Der Humor, den das theilnehmende Herz durch sein Mitleiden hindurchlächeln liess, konnte schwerlich so leicht und liebenswürdig wie bei dem grossen, einer positiven Wirkung seines Schaffens gewissen Engländer, er konnte oft nur wie bittere Ironie, oft wie gezwungenes Scherzen aus heillosen Schmerzen sich geben. Der Litterarhistoriker, welcher wie Gottschall und Andere nach ihm dann nur von „*forcirtem* Humor" abfällig zu sprechen weiss, zeigt wenig Besonnenheit und noch weniger Gefühl. Schon das fremde Wort ist bezeichnend unter deutschen Poeten! Bei der Eigenart unseres Dichters hätte der selber stark dichtende Historiker zunächst fragen müssen: weshalb ward sein Humor „forcirt"? Diess hätte ihn auf gar ernste Erwägungen gebracht, die nicht ohne nützlichen Ertrag geblieben sein dürften. Es ist eine nachdenkliche Sache um die Stimmung, in welcher ein wahrheitliebender Dichter von seinem Volke erzählt. So ist aber Raabe's Humor auch nicht durchaus von Jean-Paul'scher Art. Allerdings durfte die Vergleichung mit diesem vielleicht eminentesten Beispiele „deutscher Anlage" insbesondere auf solche humoristische Qualität sich berufen; abgesehen davon, dass Raabe mit Richter den merkwürdigen Schatz s. z. s. bibliothekarischer Lesefrüchte gemein hat, mit denen er, doch in eigenartig historischer Färbung, seine Erzählungen oft vortrefflich zu schmücken versteht. Ebenso eigenartig aber ist bei Raabe auch der Grund und demnach der Charakter des Humors. Jean Paul „lächelt unter Thränen" mit jener romantisch-deutschen Sentimentalität, welche im blutig sich ankündigenden Morgenrothe einer neuen Geschichte träumerisch auf ein Volk blickt, das selbst durch lange Leiden tief in die Traumwinkel seines unfertigen, engen Daseins gescheucht, seinen grossen historischen Aufschwung noch erleben soll. Zwischen Leid und Hoffnung entblühte so die farbenschimmernde Blume jenes liebenswürdigen Schwärmergeistes. Die Folgen unserer geschichtlichen Entwickelung, wie sie von dem ersehnten Aufschwunge an, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, so seltsam neue verwirrende Traum- und Wahnwege ging, haben wir Nachgeborenen zu tragen gehabt. An die Stelle der idealen *Sehnsucht* ist eine reale *Enttäuschung* getreten. Daraus hat ein geistiger Pessimismus sich entwickelt, der nichts Sentimentales mehr an sich dulden möchte, und dessen Humor zur Ironie seiner selber werden musste. Raabe ist als Dichter und als Deutscher ein poetischer Ausdruck dieses zwischen Hoffnung und Enttäuschung entstandenen Pessimismus. Aber, ich muss es wiederholen: er ist es als Dichter und als Deutscher. Er ist dieses Beides geblieben, wo ringsum die Enttäuschung sich bereits als *Entdeutschung* zu finden hatte; und eben diese Vereinigung bezeichnet seinen künstlerischen Charakter. Er hat sich damit einerseits, seinen Mitlebenden entfremdet, ein

volksthümliches Element bewahrt, welches über sie hinaus zu leben berufen ist. Andererseits verleiht das *pessimistische* Element seinem Schaffen auch dort, wo es der inneren Wahrhaftigkeit gemäss etwas am Unbedeutenden sich Verflüchtigendes, im Unbestimmten sich Verlierendes haben mag, die edele Tiefe einer ernst bedeutsamen tragischen Erkenntniss von dem Wesen der Welt. Wohnt einem solchen philosophisch echten, nicht nur eitel weltschmerzlich gemeinten Pessimismus die Kraft einer ethischen Befreiung inne, so bietet uns freilich der Romandichter diese Befreiung selber nur selten, weil sie grossentheils ausserhalb der Sphäre seiner Realitäten liegt. Aber in der Innigkeit seiner Empfindung lässt er die befreiende Kraft der Liebe, des Mitleids, oder wie man sie bezeichnen will, unmittelbar wirksam werden. Darüber sollte aller „forcirter Humor“, auch wo er als unruhige Ironie sich in die reizendsten Gärten der Dichtung drängt, wie eine überschüssige Noth des dichterischen Subjektivismus freundlich von uns vergessen werden.

Es ist vornehmlich die — von W. Jensen einmal so genannte — „Trilogie des Pessimismus“, nämlich die drei Romane *„der Hungerpastor“*, *„Abu Telfan“* und *„der Schüdderump“*, worin der Dichter uns fortschreitend aus der Enge deutschen Lebens in die Tiefe menschlichen Leidens und Elends mit vernichtender Ehrlichkeit hineinführt. Jene tragische Weltanschauung also hat er in diesen drei Werken zu meisterlich vollendetem Ausdrucke gebracht. Bevor er jedoch dazu gelangt war, scheint er einen Augenblick ebenfalls in der Gefahr geschwebt zu haben, dass er mit dem reizenden Talente, welches der Sperlingsgasse die Chronik geschrieben hatte, sich zum effektvollen Roman-Schreiber auszubilden gedachte. Die manches Hübsche und Gute enthaltende Erzählung, *„ein Frühling“*, welche auf Tivoli bei Rom beginnt und einen recht romanhaften Familienkonflikt aus der Gesellschaft zu behandeln versucht, bezeichnet für unser Gefühl diesen kurzen Moment einer drohend beginnenden Untreue aus missverständlichem Bildungseifer. Aber Raabe rettete sich aus diesem „Fortschritte“ am sicheren Faden einer biographischen Erzählungsweise in seinem vortrefflichen *„Hungerpastor“*. Durch jene anmuthend schlichte Form hat dieses Buch zuerst unter seinen Werken den Charakter eines formalen Kunstwerkes gewonnen, welchen der sorgsam arbeitende Dichter späterhin seinen oft gar widerstrebenden Stoffen durch eine fast architektonisch-symmetrische Gestaltung gleichfalls zu verleihen stäts bemüht geblieben ist. Dass dem Lebenslaufe des ehrlichen, armen, zarten deutschen Knaben Hans Unwirrsch, dem sich das Paradies des Daseins endlich in der bescheidensten Hungerpfarre am öden Ostseestrande eröffnet, die Schicksale des hochbegabten Judenjungen Moses Freudenstein — alias „Dr. Theophile Stein“ — eingeflochten sind, das giebt dem einfachen Bilde des „Hungerpastor's“ überdiess etwas geradezu Typisches. Zudem ist der Begriff des Hungers dem Dichter zu einem bedeutsamen *Symbole* geworden, womit er sich einer ihm eigenthümlichen Tendenz zugewandt zeigt, welche sowohl in der originellen Erfindung des Stoffes von „Abu Telfan“ als auch in dem Titel des „Schüdderump“ und seiner symbolischen Durchführung durch das ganze Buch gesteigert wieder erscheint. Und auch dort begegnen uns neben solcher Symbolik noch andere typische Züge. „Abu Telfan“ und „Schüdderump“ schildern beide überaus traurige *Heimkehren*, an denen sich die schrecklichen Unmöglichkeiten im menschlichen Schicksale ungemein drastisch dokumentieren; dieselbe Form findet sich — wie eine moderne Art von *Nostoi* — auch in mehren Novellen des Autors. Jene zweifellos bedeutendsten Werke des Dichters beweisen uns aber, wie er weder auf die Erfindung einer romanhaft interessanten „Erzählung“ als solcher, noch auf eine mit psychologisch feiner Detailmalerei ausgeführte Charakteristik der Personen besonderen

Werth gelegt hat. Hierin lässt er sich manchen Minderbegabten gerne voraus. In einem gewissen gedämpften Mittel zwischen Beiden sich haltend, bleibt er jedoch vielmehr echt **episch**, und seine Gestalten bewahren sich, auch weniger ausgeführt, stäts das überzeugende Leben einer reinen poetischen Wirklichkeit. Das Dämmern eines grossen, verschwiegen waltenden Grundleidens der Menschheit umfängt die Handelnden und ihre Schicksale, so dass dem Leser allerdings mancherlei mitfühlend zu errathen bleibt, was der Dichter gar nicht auszuführen suchte. In der einen mächtigen Empfindung von der seltsamen Form des allgemeinen Geschickes, die er eben diesen seinen Menschen aufgebürdet sah, verlor sich ihm die Wichtigkeit der für den Romanschriftsteller sonst so interessanten Einzelheiten. Es ist oft, als habe er wie im Traume ein bestimmtes gewaltig die Phantasie ergreifendes Bild gesehen, und dieses Bild habe seinem Blicke bis tief in die dichtende Seele hinein zu ertönen begonnen, und es sei ein schauernder Akkord daraus zusammengeklungen, den habe er aufgefangen in einer geheimnissvoll schillernden Weise — eine „Geschichte“ für den, der mit ihm darauf zu lauschen weiss. So hat er uns überall ***Memento's*** ernstester Art in den Weg gestellt. Da steht das Schwert im Boden vor St. Johannis Spital zu Nürnberg, zwischen dem aussätzigen Junker, der blühend auszog nach „*des Reiches Krone*“, zwischen dem tollen Michel Groland von Laufenholz und der Lust der Welt! — Da hängt die träumerische Glaskugel des armen nachdenklichen Vaters Unwirrsch von der Decke der Hungerpfarre zu Grunzenow an der Ostsee! — Da sitzt und harrt die stille Frau Geduld in der einsamen Katzenmühle bei Nippenburg im deutschen Tumurkielande! — Da liegt es an der offenen Strasse zum alten Harz, das leere, öde Siechenhaus von Krodebeck! — R. Gottschall hat den „Schüdderump“ schwerlich gelesen, wenn er behaupten kann: er sei der Versuch einer „Poesie der Siechenhäuser“ und der Schüdderump selbst das „hölzerne Symbol für das Loos der Armuth und Krankheit“. Es ist aber das Siechenhaus ***Welt*** und der Schüdderump ***Schicksal***, wovon uns der Dichter in seiner so ganz einfachen Geschichte auf dem Gute der wackeren Frau von Lauen die unvergesslichen Beispiele in den Nebel der heimathlichen Harzberge gemalt hat.

Seinen Schüdderump hatte der Dichter mit schwerem Herzen umgeschüttet, und mit ihm alles Schöne und Liebe dem grausamen Loose des Unterganges in der ewigen Verworrenheit der menschlichen Schicksale geopfert. Das war geschehen im Siegesjahre 1870. — Was aber nun? — Die deutsche Kritik wusste ganz genau anzugeben, wohin der Autor, nachdem er das furchtbar ernste Buch geschlossen hatte, fürderhin fröhlich nach ihrem Wohlgefallen zu wandeln habe. Da war ja das junge deutsche Reich, und nationalliberale Begeisterung flammte ringsum von allen Höhen des Parnasses. Hatte er selbst doch einst, ein schwärmerischer „Wolkenjäger“, den schönen Höhenruf in der patriotischen Erzählung „***nach dem grossen Kriege***“ seinen Brüdern zugerufen:

> „Die Berge sind den Göttern heilig; — hebe das Haupt und blicke auf aus der dumpfigen Luft, aus den schweren Nebeln, welche über der Gegenwart hängen, auf zu den drei deutschen Gipfeln, welche alle Alpen überragen, auf zum alten *Brocken*, auf welchem deutscher Geist dem bildlosen Wodan opferte, auf welchem deutscher Geist den Faust im ewigen Streben nach der Lösung der Räthsel der Menschheit führt; — blicke auf zur *Wartburg*, wo das alte Geistesrüstzeug, die „gute Wehr und Waffen“ unseres Volkes, neu geschmiedet wurde; — blicke auf zum *Kyffhäuser*, in welchem die grosse Zukunft der Stunde harrt, in welcher die Raben nicht mehr fliegen werden, die Stunde, wo „ein Volk geboren wird“. — Welch' eine andere Nation kann solche Bergesgipfel aufweisen?“

Jetzt erwiderte man ihm den Ruf in etwas jüdelndem Tone, der durch die Blätter neuester Litteraturgeschichten lispelte: „Juble mit uns, begabter Poet der Siechenhäuser, verlasse die langweiligen Gräber von Krodebeck und hebe die

Flügel im frischen Westwinde der Geschichte zum neuen, jauchzenden, produktiven Fluge nach jenen Gipfeln im Orient deutscher Lande, wo nationale Meisterschaft die Johannisfeuer ihres Patriotismus abbrennt!" — Man rief ihm, aber er kam nicht. Er sah nicht mehr nach den leuchtenden Höhen. Er sah den Storch im Dräumlingssumpfe stehen und erzählte von den Drillingen der Frau Rektorin Fischart und dem Schillerfeste zu Paddenau. Da verdachte man ihm es schwer, dass er noch immer *das Deutsche* in den „Winkeln" suche, derweilen es doch so stattlich und staatlich auf allen Strassen daherging. Wir aber wissen, wie dieses junge deutsche Reich, das seinen Dichter so kräftig beflügeln sollte, noch heute nach zehn unerfreulichen Jahren sein verscherztes Heil dorther zu erhoffen hat, wo in den Ecken und Tiefen des Volkslebens die wirklich deutschen Herzen schlagen und sich nach der Befreiung von der Herrschaft eines fremden Geistes zu sehnen beginnen, der unser öffentliches Leben bereits völlig gepachtet zu haben schien. Aus dem deutschen Winkel — das hat unser Meister uns gelehrt — daher quoll noch stäts die echte deutsche Kraft. Der deutsche Dichter wird schwerlich jemals aus den Triumpfen liberaler Parlamente seine Stoffe und Freuden schöpfen können. Allerdings überliess sich Raabe nach der Vollendung seiner Hauptwerke, wie zur eigenen Erholung, einem fast verzweifelten Einzellaufe in das absolut Drollige, Lachende, bis zum Wunderlichen und Abstrusen. Aber diese Reihe sardonischer Erzählungen, wie „*Christoph Pechlin*", der „*Dräumling*", „*Wunnigel*", gipfelnd in der tollen Hundstagsphantasie „*vom alten Proteus*", kann uns nur zum Beweise dafür dienen, dass der anscheinend so spaasshaft sich Amüsirende doch in einem krampfartigen Suchen begriffen war, ohne in aller Welt einen Halt finden zu können, nachdem er sich selber gleichsam den Boden unter den Füssen fortgedichtet hatte. Wohl mochte es ihm auch fühlbar geworden sein, dass sein draussen die eigene goldene Milliardengrösse bejubelndes Volk nicht mehr mit der ersten Jugendliebe auf ihn, den ehrlichen Entdecker des „hölzernen Symboles", achte. Seine lärmende Zeit, jene Welt, die nach seinem eigenen Worte „schriller wird mit jedem Tag", sie bot ihm nichts dar, was ihm als einem wahrheitliebenden deutschen Poeten ernstlich gefallen konnte. Das aber muss uns an ihm gefallen, so dass wir auch weiter gerne hinnehmen sollen, was er uns selber darzubieten hat.

Gingen ihm doch auch inzwischen aus glücklichen Ruhepunkten der Stimmung immer noch einzelne Blüthen seiner schönen Begabung auf. In den nach seinem jetzigen Wohnorte bei Braunschweig so betitelten „*Krähenfelder Geschichten*" steht u. A. eine düstere Erzählung von der schreienden „*Innerste*". Wer diess schreiben konnte, dem war das Krodebecker Siechenhaus wohl die letzte Lebenswahrheit, doch noch nicht das letzte Poetenasyl geblieben. Gänzlich aber heimgekehrt in die schlichte zart-poetische Weise seiner Erstlinge zeigte er sich kürzlich in der wunderhübschen, wie aus dem Traumdufte heimisch ländlicher Kindheitserinnerungen gewobenen Novelle „*Alte Nester*". Ebenso führte er uns in der nachfolgenden, fast aus Nichts gesponnenen, doch gleich harmlos amüsanten, wie herzlich anmuthenden Geschichte von dem „*Horn von Wanza*" wieder tief in die alte Heimath der deutschen Kleinstadt, zwischen ihre Verkehrtheiten, Drolligkeiten und Gemüthlichkeiten wohlgemächlichen Schrittes hinein. Mit dem Nachtwächterzeichen des thüringischen Städtchens gab er uns noch einmal ein köstliches Symbol für deutsches Philisterthum und deutsches Gemüth mit seiner eigenthümlich im Kleinen stille geschäftigen Poesie. Es ist, als hätte der frischere Hauch eines nationalen Geistes, welcher sich in der letzten Zeit bei uns verspüren liess, auch den ferne im Krähenfelde träumenden Dichter mit neuer Lebenslust erfüllt und seinem Humor die ursprüngliche Frische und Un-

mittelbarkeit wiedergebracht. B. Auerbach hatte ganz Recht, wenn er in überraschender Weise gerade dieses „Horn von Wanza" als poetisches Spiegelbild der Zeit der Freiheitskriege dem Schlussbande der Freytag'schen „Ahnen" entschieden vorzog. Wie nüchtern und farblos erscheint z. B. auch die Schilderung der späteren revolutionären Regungen in der deutschen Kleinstadt bei dem berühmten Historiker gegen die von heiterster Ironie so treffend skizzirten Typen kleindeutscher Revolutionsfaiseure in den Raabe'schen Lumpengestalten der „Geschwister Lunkenbein"!

— „Geschwister Lunkenbein!" — „Wanza an der Wipper!" — Mag man doch immerhin meinen, es sei dieses eine Poesie des deutschen Philisterthums! Nur verwechsele man nicht ein Wesen, welches das Singen verlernt hat, mit dem Poeten, der es noch zu besingen weiss. „Deutsches Philisterthum" — so nennen wir nach dem weitesten Sinne des Wortes jenen Theil unseres grossen Volkes, welcher einst, im Gegensatze zu den stolzen Geschlechtern kriegerisch über die Gränzen hinausdringenden und neue Staaten und Welten schaffenden Heroenthumes, im Vaterlande ursprünglich sitzen geblieben war. Dieser sich nunmehr ausschliesslich als deutsch bezeichnende Theil hat sich auch fernerhin stäts in einem seltsamen zähen Widerspruche gefühlt zu jedem, dem alten Heroismus irgend verwandten Geiste, der oftmals in seiner Mitte aufgestanden erschien. Es ward ihm allezeit schwer seinen „*grossen Männern*" freimüthige Heeresfolge zu leisten, welche ihm sein ureigenes Wesen als Quelle neuer Kraft und Freiheit zu deuten wussten. Das blieb in seinem Dräumling sitzen, und da liess es sich von der Weisheit klappernder Wanderstörche neuerdings eine gar schmeichelhafte Deutung seiner Zukunft einreden. Wie in politischer Hinsicht das deutsche Philisterthum zu neuen Thaten erst „aufgemuntert" werden musste durch das stramme Preussenthum, so soll das moderne fixe „Judenthum" dazu berufen sein, ihm gleicherweise auf geistigem Gebiete ein frisches Mitthun im internationalen Wettkampfe erst zu ermöglichen. Das glauben Jene; wir aber wissen: die wahren grossen Aufmunterer sind uns längst gegeben, aus eigenem Fleisch und Blut, von deutschen Müttern in's deutsche Land geboren, die uns auf diesem höchsten Gebiete der Poesie und Kunst, der Weisheit und Frömmigkeit, über die Enge des Daseins heroisch weiterführen sollen. Kann aber nicht alle Poesie und Kunst, Weisheit und Frömmigkeit in jenem grossen Sinne *heroisch* sein: so wünschen wir uns doch auch unsere gute, heimisch-echte, ernst oder heiter-sinnige Poesie des eigenen Philisterthumes, diese rührende Stimme der leidenden Wahrhaftigkeit, von der fremdartigen Aufmunterung rein bewahrt, welche sie schon ganz zu zerfressen droht. Wir wollen jeden der Unserigen mit Freuden begrüssen, der sich und seine Leidenserkenntnisse inmitten des grossen Bildungsstrudels aus eigener Kraft davon rein zu erhalten weiss. Achten seiner die „Philister" im Sumpfe selber nicht, so kann doch nur ein Solcher uns auch noch inmitten des Philisterthumes *das Deutsche*, im Sumpfe die Quelle, aufweisen, wie es in ihm selber lebt, und indem es in ihm lebt, uns über die hehren Hallen der Helden hinaus der Möglichkeit seiner Existenz uns versichert. Das grosse schöpferische Genie lässt uns freilich das Deutsche stolzer und freudiger empfinden, weil es ihm neue herrliche Häuser baut, während das zarte Talent gleichsam die grauen Säulen und Mauern des nationalen Ruhmestempels mit stillem, frischem Grün umrankt. Fanden wir aber dieses Grün derselben Lebenstiefe entsprossen, welche uns Deutschen auch den deutenden Genius emporsendet, so durften wir getrost wohl sagen: „Wir gratulieren uns zu deinem Geburtstage, lieber Jacob Corvinus!"

Hans von Wolzogen.

Geschichtlicher Theil.

Nachruf für Karl Brandt.

Im Dezemberstücke des ersten Jahrganges unserer Blätter, nun vor drei Jahren, sprach unser Meister in seinem „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876," seinen wahrhaft getreuen Mithelfern an jenem unvergleichlichen Unternehmen „eine feierliche Danksagung" aus, und er richtete dieses Wort, wie er ausdrücklich hervorhob, „vor Allen an dem von den Sorgen und Mühen jener Tage fast erdrückten, mit unglaublicher Energie aber das Begonnene ruhmreich durchführenden Freund Karl Brandt". Von ihm sagte er damals in dem heute so nachlesenswerthen Aufsatze:

> „Ausser den unmittelbar darstellenden Künstlern stand mir vom allerersten Anfang herein ein Mann zur Seite, ohne dessen Bereitwilligkeit hierzu der Anfang selbst mir gar nicht erst möglich geworden wäre. Es galt zu allererst der Aufführung eines Theatergebäudes, zu welchem die für München früher entworfenen Semper'schen Pläne eigentlich nur so weit benutzt werden konnten, als in ihnen meine Angaben vorlagen; dann sollte dieses Theater eine Bühneneinrichtung von vollendetster Zweckmässigkeit für die Ausführung der komplizirtesten scenischen Vorgänge erhalten, endlich die Scene selbst durch Dekorationen in wahrhaft künstlerischer Absicht so ausgeführt werden, dass wir diessmal dem üblichen Opern- und Ballet-Flitterstyle nicht mehr zu begegnen hatten. Meine Unterhandlungen über dieses Alles mit Karl Brandt in Darmstadt, auf welchen durch einen früher von mir beobachteten charakteristischen Vorgang mein Blick gelenkt worden war, führten nach einem innigen Einvernehmen über die Besonderheit des ganzen Vorhabens zu einem schnellen Abschluss im Betreff der Uebernahme aller Besorgungen der soeben bezeichneten Ausführungen von Seiten dieses eben so energischen als einsichtigen und erfinderischen Mannes, welcher von nun an meine Hauptstütze bei der Durchführung meines ganzen Planes ward."

Diese Hauptstütze ist nun plötzlich niedergebrochen; und wenn sie zehnfach ersetzbar wäre für das, was nach der glorreichen Vollendung des allerschwierigsten Beginnens nun noch von ihr zu erwarten blieb, — unersetzbar bleibt dem Meister die Persönlichkeit dessen, der neben ihm stand vor der grossen öden Grube unter der Hohenwarte bei Bayreuth, woraus sich das Wunder dereinst erheben sollte, das nun als das Bühnenfestspielhaus vor uns steht und nur seine Pforten zu öffnen hat, um uns neue Wunder erleben zu lassen! Da einte die beiden Männer, den grossen Wollenden und den verständnissvoll Könnenden, die Macht des *Glaubens*, — desselben Glaubens, welcher ihnen vor Kurzem den Platz des Stadtgebietes übergeben hatte für ihr traumhaft unerhörtes Werk, während sonst weit umher fast nur Unglaube und Zweifel ihre Häupter schüttelten und mit den Achseln zuckten über die Phantasten an der leeren Gruft des Zukunftkunstwerkes. Das vergisst sich nicht! Und wenn nun aus der leeren Gruft

ein stolzes Dasein und Leben hervorgewachsen ist, — und der getreue Mann, der Gefährte des Glaubens, dessen leitende Hand und sorgender Sinn bis zur Verzweiflung ausharrend durch alle Widerwärtigkeiten hindurch das bis dahin unglaubliche Werk vollendet werden liess, der sinkt von der Höhe des Lebens und neuer Siegeshoffnungen herab in das Grab des Todes und lässt seinen Meister allein mit der grossen, schweren Erinnerung an das gemeinsam Gewollte, Gedachte, Erlittene, Vollbrachte und wieder Geplante: dann ist etwas verloren, was kein Wort der Klage aus Anderer Munde ausdrücken kann. Wir Anderen aber dürfen und müssen darüber den Nachruf erheben und sagen: dort in der Tiefe, wo einst nichts war als die Grube des Glaubens und der Hoffnung, da liegt in dem Grundsteine des Bayreuther Theaters ein Name mit eingegraben, der unvergessen bleiben wird für Alle, die mit dem Herrn jenes Hauses fühlen, glauben, hoffen und wirken; und wenn über jenem Steine nun bald wieder das darin verschlossene „Geheimniss" der Welt sich offenbar macht, in der Erscheinung des erhabenen Weihespiels vom lebenden Glauben und der heilenden Liebe: dann wird diess auch eine Gedenkfeier sein für den Mann, dem keine schönere und ersehntere jemals hätte können bereitet werden, — für den treuen Freund und Genossen des Meisters der Nibelungen und des Parsifal: Karl Brandt.

Diesem unserem Nachrufe möge für die der äusseren Beziehungen des Geschiedenen nicht Kundigen und nach dieser Kenntniss Verlangenden eine Zusendung unseres Herrn Vertreters in Darmstadt nachfolgen, womit denn unser Jahrgang, schon auf der Schwelle des so hoffnungsvoll uns umleuchtenden neuen Jahres, noch sein traurig-ernstes Schlusswort finden soll.

D. Red. d. B. Bl.

Darmstadt, im Januar. — In der Abendstunde des 27. Dezember verschied in unserer Stadt der grossh. hessische Maschinerie-Direktor Karl Brandt. Es kann nicht meine Aufgabe sein, die vielseitige und verdienstvolle Wirksamkeit des Verblichenen den Lesern der Bayreuther Blätter zu schildern. Ich fühle mich zunächst nur angetrieben, diesen Lesern, welche die Leistungen des Verstorbenen in dem Bühnenfestspielhause bei Bayreuth im Jahre 1876 kennen zu lernen Gelegenheit hatten und 1882 Gelegenheit haben werden, einige kurze Daten aus dem Leben eines Mannes vorzuführen, den unser Meister selbst seinen „Freund und Kollegen" zu nennen pflegte.

Karl Brandt wurde am 15. Juni 1828 zu Darmstadt geboren. Er ist aus einer einfachen Familie hervorgegangen und hat auf den Brettern der Bühne von unten auf gedient. Bis zu seinem 16. Jahre etwa besuchte er die frühere Ge-

werbschule (heute Polytechnikum) in Darmstadt und trat dann als Zögling in das noch heute in der alten und neuen Welt rühmlichst bekannte polytechnische Arbeits-Institut des Professors Schröder. Er wurde Lehrling oder Factotum des Hoftheater-Maschinenmeisters Dorn in Darmstadt und ging auf einige Zeit nach München, um bei dem dortigen Meister Schätz seine Kenntnisse zu erweitern. Offenen Auges sah und erforschte der lernbegierige Jüngling Alles, was er erreichen konnte; zumal in Mannheim verdankte er viel dem Vorbilde des genialen Mühldorfer. Er war noch nicht 19 Jahre alt, als er zur Uebernahme der Stelle eines Maschinenmeisters bei dem alten Königstädtischen Theater nach Berlin berufen wurde. Jenes Theater — lange Zeit das einzige neben den beiden königlichen Hoftheatern — hatte anfangs durch Vaudevilles, später durch seine italienische Oper grossen Ruf erlangt, noch später, besonders 1847/48 glänzte es durch Ausstattungstücke. Dort erwarb unser Brandt sich den ersten Ruhm; namentlich die Einrichtung des Zauberstückes „Lucifers Töchter" brachte ihm grosse Ehre und Auszeichnung. Im Jahre 1849 wurde der junge Maschinenmeister von dem inzwischen an die Regierung gelangten Grossherzog Ludwig III. von Hessen, welcher für die Kunstleistungen auf der Bühne eine besondere Vorliebe hegte, nach Darmstadt zurückberufen und mit der Stelle eines Maschinenmeisters des Hoftheaters betraut. Dieses Amt hat der geniale Künstler volle 32 Jahre bekleidet, während der letzten Zeit mit dem Titel eines Maschinerie-Direktors.

Die Erfolge, welche Karl Brandt durch Vervollkommnung und Neueinrichtung des ganzen Maschinenwesens an dem Hoftheater zu Darmstadt und an vielen anderen Theatern erzielte, mögen hier unerörtert bleiben, gegenüber der bedeutungsvollsten Thatsache seines Lebens, welche aus seinen Beziehungen zu unserem Meister hervorging. Nach einer Mittheilung des bekannten Schriftstellers Herrn Ernst Pasqué brachte die scenische Einrichtung des „Rheingold" 1869 und der „Walküre" 1870 auf dem Münchener Hoftheater zuerst unseren Brandt in direkte Verbindung mit dem Meister. Bald hatte dieser in Brandt den ihm nöthigsten Genossen erkannt, und mit Eifer ward nun der Neubau eines Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth in die Hand genommen. Am 22. Mai 1872 wurde der Grundstein zu demselben gelegt; nach Ueberwindung der denkbar grössten und fortdauernd sich wiederholenden Schwierigkeiten stand der für immer musterhafte Bau völlig eingerichtet und ausgestattet für die glänzende Verwirklichung eines solange für ganz unmöglich gehaltenen kolossalen Kunstwerkes im Frühjahre 1876 vollendet da. Sämmtliche maschinelle Einrichtungen sind nach den Vorschlägen und Plänen unsres Brandt ausgeführt; das Urtheil vieler Bühnenkenner des In- und Auslandes trifft dahin zusammen, dass in der Technik der scenischen Anordnungen in dem Bayreuther Theater etwas noch nicht Dagewesenes geleistet worden sei.

Ebenso eifrig, ja fast noch eifriger war Brandt seither bemüht, die Einrichtungen des neuen Bühnenweihfestspiels „Parsifal" vorzubereiten. Bereits hatte er die Modelle der Dekorationen und Maschinen desselben vollendet, und noch am 12. November war er persönlich in München, um in einem Zimmer neben der königlichen Residenz vor Sr. Majestät dem erhabenen Protektor des

Meisters, König Ludwig II., dieselben zu zeigen und zu erklären. Königlich beschenkt, kehrte er am 14. November nach Darmstadt zurück. Er fühlte sich schon seit einiger Zeit recht unwohl, doch stellte er deshalb nicht im Mindesten die gewohnte und liebgewonnene Thätigkeit ein, und leitete noch am 12. Dezember die Bühnentechnik während der Vorstellung einer Wagner'schen Oper: des „Rienzi". Von jenem Tage an durfte er das Bett nicht mehr verlassen, doch blieb er von einem langen Krankenlager verschont; etwa 2 Wochen nach seinem letzten Auftreten hinter der Scene, am 27. Dezember, drückte ihm seine vortreffliche Gattin die Augen zu. Die den Tod bringende Krankheit soll Lungen- und Rippenfell-Entzündung gewesen sein, zu welcher sich dann noch Brustwassersucht gesellt hatte; ausserdem soll ein örtliches Uebel zur Verschlimmerung des Zustandes beigetragen haben.

So beendete ein unerbittlicher Tod die irdische Laufbahn eines Mannes, welcher von Natur genial angelegt, durch nimmer rastenden Fleiss und oft harte Arbeit dahin gelangte, dass er eine Stufe seiner Kunst erreichte, auf welcher er dem allgemeinen Urtheil als der Berufenste seines Faches erscheinen durfte. Wie von den beiden Rednern an seinem Grabe mit Recht betont wurde, hatte der Verblichene „den Besten seiner Zeit genug gethan"; so hat denn auch er in seiner Weise „gelebt für alle Zeiten!"

Z.

Generalregister.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Grössere Berichte.

Zur Geschichte der Wagner-Vereine.

Nachrichten aus dem Patronatvereine.

Besondere Mittheilungen.

Grössere Spenden zum Fonds.

Von Amsterdam, Asch, Berlin, Brüssel, Dresden, Heidelberg, Herrnhof bei Wien, Leipzig (akad. W.-V.), London, Moskau, München, Naumburg, New-York, Pest, Strassburg i. E., Valentigney, Wien (akad. W.-V.). S. 215 (248). — Zum *Wiesbadener Fonds:* von Petersburg, Strassburg i. E. und einem Ungenannten. S. 215. — Aufforderung zu Beiträgen für die Gründung eines Fonds zur Beschaffung von Freiplätzen bei den Aufführungen von 1882. S. 279. —

Vorträge im Interesse unserer Sache.

In Berlin: Dr. *Ernst Henrici* über die Kunst in den Zünften des Mittelalters. In Cassel: Dr. *L. Schemann* über das Kunstwerk R. Wagner's mit besonderer Berücksichtigung der dichterischen Seite. Beilage zum VIII. Stücke. — In Halle: Dr. *H. v. Stein* über den Zusammenhang von Kunst und Philosophie. S. 342. — In Leipzig: Vorträge im akad. W.-V. während des I. Semesters, S. 84; während des II. Semesters, Beilage zum VIII. Stücke. — In Magdeburg: Dr. *L. Schemann* über Wagner's Bedeutung für das geistige Leben der Nation. S. 341. — In Minden: Dr. *L. Schemann* (wie oben unter Cassel). S. 84. Dr. Busch, Vorlesung des „Parsifal". Beilage zum VIII. Stücke. — In Strassburg i. E.: Vorträge im R.-W.-Vereine von Dr. *O. Meyer*, Dr. *R. Pohl*, Dr. *Schricker*. S. 83. — In Wien: Vorträge im akad. W.-Vereine von Frhrn. *von Ehrenfels*, *A. Höfler*, Dr. *Rieger*. Beilage zum VIII. Stücke. —

Konzerte im Interesse unserer Sache.

Im Casseler W.-V., im Leipziger akad. W.-V., im Wiener akad. W.-V. Beilage zum VIII. St. — Im Mindener W.-V. S. 84. — Im Strassburger W.-V. S. 83. — Aufführung der Dante-Symphonie und Konzert zum Geburtstage Wagner's im Wiener akad. W.-V. S. 248. — Konzert in Hof. S. 248. —

Vergünstigungen für die Mitglieder des Patronatvereines.

Ermässigter Preis für *Glasenapp*, R. Wagner's Leben und Wirken (Cassel, C. Maurer). S. 337. — Erm. Pr. für *Oesterlein*, die Walküre und das Rheingold in Wien. (Red. d. Bayr. Bl.) S. 85. — Subskription auf einen Wagner-Katalog dess. Verf. S. 86. — Erm. Pr. für *Plüddemann*, aus der Zeit — für die Zeit (Leipzig, Senf). Für *Schuré*, das musikalische Drama (ebenda). S. 338. — Subskription auf *H. v. Wolzogen*, unsere Zeit und unsere Kunst (ebenda) S. 86. — Erm. Pr. desselben Werkes. S. 247. — Für die Musikzeitung „die Tonkunst" (Demmin, A. Frantz). S. 86. — Für die Wagner-Büsten von *Kietz* und *zur Strassen*. Für die Klavierauszüge der Wagnerischen Werke (Leipzig, P. Pabst). S. 338. — Für *R. Wagner's* gesammelte Schriften und Dichtungen (Leipzig, E. W. Fritzsch). S. 337. —

Litterarische Neuigkeiten.

Eduard Baltzer, Briefe an Virchow (Rudolstadt, Hartung und S.) S. 85. — *Bernhard Förster*, das Verhältniss des modernen Judenthums zur deutschen Kunst (Berlin, M. Schultze). S. 84. — *Constantin Frantz*, die soziale Steuerreform (Mainz, Franz Kirchheim). S. 247. — *Oskar Eichberg*, Allgemeiner deutscher Musik-Kalender 1882 (Berlin, Raabe und Plothow). *Fromme's* Kalender für die musik. Welt, und Richard Wagner-Kalender 1882 (Wien, Fromme). S. 339. — *E. Grysanowski*, das ärztliche Concil in London (Hannover, Schmorl und von Seefeld). S. 340. — Mrs. *Algernon Kingsford*, die Pflanzennahrung (Rudolstadt, Hartung und S.) S. 85. — *Paul de Lagarde*, Deutsche Schriften, II. Bd. (Göttingen, Dietrich). S. 84/5. — *Oskar Meyer*, über die Gesammtausgabe der Wagnerischen Schriften (Strassburger kritische Revue). S. 85. — *Ludwig Nohl*, Mosaik (Leipzig, Senf). S. 341. — *Heinrich Porges*, die Bühnenproben des Festspieles von 1876. I. Das Rheingold (Chemnitz, E. Schmeitzner). S. 247. — *E. v. Weber*, der Unabhängigkeitskampf der Boërs (Berlin, J.

Berichtigungen

Geschäftlicher Theil.

Allgemeine Beilagen.

Zum Doppelstück Februar—März: Dr. *Richard Nagel,* der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektionen in allen ihren Arten. (20 Seiten.)

Zum Doppelstück Mai—Juni: *Leipziger Vereinsvertretung,* Anzeige der Wagnerbüste von Professor *zur Strassen.* (2 Seiten.)

Zum Auguststück (VIII): Nachträge zur Geschichte der Wagner-Vereine. (2 Seiten). —

Besondere Beilagen.

Für die Mitarbeiter: *Programm* der Redaktion (Bericht und Aufforderung). Ausgegeben im Januar. (8 Seiten.)

Für die Abonnenten: *Richard Wagner,* Religion und Kunst, nebst dem Nachtrage „Was nützt diese Erkenntniss?" (44 Seiten.)

Für die Vertreter: *H. v. Stein,* Festgruss der „Bayreuther Blätter" an Franz Liszt. Ausgegeben im Oktober. (4 Seiten.) —

Im Verlage des Patronat-Vereines.
m Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Der wissenschaftliche Unwerth
der Vivisektionen in allen ihren Arten.

Von

Dr. med. Rich. Nagel.

„Die Vivisektionen sind abscheulich und verdammenswerth." Darwin.

Ausgabe als Beilage zum Februar-Stücke 1881
der „Bayreuther Blätter."

(Zugleich in erweiterter Form als Broschüre veröffentlicht im Auftrage des Berliner Thierschutz-Vereines.)

Im Verlage des Bayreuther Patronatvereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

1.

Was heisst Vivisektion?

Halbjährlich stehen in den Zeitungen Ankündigungen von Vorlesungen, welche die Professoren der Medizin auf den Hochschulen halten. — Unter diesen Anzeigen liest man dann wohl *„Physiologie mit Vivisectionen“* oder *„Zootomie mit praktischen Uebungen.“* —

Wie harmlos klingen diese Ankündigungen für den Unkundigen! — und doch, welch eine Fülle von Grausamkeit auf Seiten der Vivisektoren, und welch eine Fülle von Höllenqual auf Seiten der Thiere liegt darinnen!

Von 1000 Menschen weiss kaum Einer, was Vivisektion bedeutet; und diejenigen, welche diess wissen, haben doch keine klare Vorstellung davon, wie unmenschlich und wie unwissenschaftlich alle Vivisektionen ohne Ausnahme sind.

Das Wort Vivisektion besteht aus *vivus* lebend und *secare* schneiden; es bedeutet also Zerschneidung lebender Thiere! — Und Zootomie besteht aus *zoon* Lebewesen und *temnein* schneiden; es bedeutet also Dasselbe. —

Sehr richtig sagte schon Walter Scott: „Die Vivisektionen sind Mordthaten, die sich unter einem gelehrten Namen verhüllen.“ —

Angeblich *„im Namen der Wissenschaft“* und angeblich *„zum Wohle der Menschheit“* werden in den Laboratorien der Gelehrten jährlich viele Tausend Thiere in der haarsträubendsten Weise zu Tode gemartert.

Im Namen der Humanität, also im Namen wahrer Religion und Wissenschaft, sehe ich mich gedrängt, diese Vivisektionen mit Allem was drum und dran ist in ihren verschiedenen Arten darzustellen, und der öffentlichen Kritik zu unterbreiten.

2.

Die Operir-Uebungen an lebenden Thieren.

Bis zu welchem Grade von Unmenschlichkeit nicht bloss einzelne Vivisektoren, sondern ganze Lehr-Anstalten herabsinken, das sehen wir an der Thierarzneischule zu Alfort bei Paris. Von dieser Anstalt hat uns ein englischer Arzt ein Bild aus dem Jahre 1862 überliefert:

Zwei Tage in der Woche sind Operations-Tage. An jedem dieser Tage werden acht Pferde herbeigeschafft, und dann gefesselt aufgestellt, in zwei Reihen mit den nöthigen Zwischenräumen für die Operateure.

An jedem dieser unglücklichen Geschöpfe werden nun bis 64 verschiedene Operationen vollzogen, bis dem zerschnittenen, zerstochenen, versengten und verstümmelten Geschöpf endlich entsetzt die Seele ausgeht!

Die Marterzeit beginnt Morgens früh 6 Uhr, und zieht sich hin bis Nachmittags. — Oft erliegen die Thiere schon früher; aber es kommt auch vor, dass sie Alles überstehen; und in letztem Falle werden sie lebend auf-

gehoben, damit sie am nächsten Tage für weitere Operations-Uebungen verwendet werden. —

Die üblichsten Operir-Uebungen sind:

1) Ader-Oeffnungen an allen Theilen des Leibes,
2) das Hindurchziehen von Eiterbändern durch die Haut, an allen fleischigen Theilen des Leibes,
3) das Anlegen von Brenn-Eisen an die Hüften,
4) das Kürzen und Einkerben des fleischigen Schwanzes,
5) das Aufschneiden der Speiseröhre und der Luftröhre,
6) das Bloslegen von Schlagadern,
7) das Einstossen von Stechröhren in die Bauch- und Brusthöhle,
8) die Durchstechung und die Ausschneidung der Augäpfel,
9) die Durchbohrung der Schädel- und der Kinnbacken-Knochen,
10) das Durchschneiden der Fusssehnen,
11) die Abreissung der Hornhufe mittels Zangen.

Solche Gräuel werden verübt vom Aufgang bis zum Niedergang der Sonne. Das Aussehen der Thiere ist grässlich, und die jungen Operateure waten im Blute. — Die Thiere werden hingemordet ohne eine Spur von Nothwendigkeit! — und die Studenten werden, soweit sie es noch nicht sind, zu Unmenschen herangebildet, welche für die armen Geschöpfe bald nur noch barsche Worte, Püffe und rohe Spässe haben. —

So erzählt der englische Arzt Murdoch von derselben Schule in Alfort folgenden Vorfall:

Eine kleine im Dienste der Menschen altgewordene Fuchsstute, eins der acht Opfer eines solchen Operations-Tages, hatte zu ihrem Unglück alle Operationen überstanden; und hatte mit einem Geschöpf unserer Muttererde kaum noch eine Aehnlichkeit. Diese wurde, als sie eben verhauchen wollte — blind und ohne Hufe! — rasch ihrer Fesseln entledigt, und frei auf ihre blutigen Füsse gestellt, unter dem Jubel der Vivisektoren, um zu zeigen, was alles geschickte Operateure vor dem Eintritt des Todes zu leisten vermögen!

Napoleon III, 1862 durch eine Deputation des Londoner Thierschutz-Vereins auf die Gräuel von Alfort aufmerksam gemacht, zeigte sich hierüber sichtlich betroffen, und versprach eine sofortige Untersuchung.

Die Sache wurde der Pariser Akademie der Wissenschaften vorgelegt. Aber dieselbe hatte keinen Sinn für die Leiden der Thiere, hatte nur Sinn für die grausamen Vorrechte ihrer Standesgenossen. Die Akademie fasste nach einigen Wortgefechten durch Stimmenmehrheit folgende Beschlüsse:

1) Die Klagen des Londoner Thierschutz-Vereins seien unbegründet und unwerth der Beachtung.

2) Die Vivisektionen auf den Thierarznei-Schulen müssten dem alleinigen Ermessen der Wissenschaft überlassen bleiben. —

Es blieb also Alles beim Alten. Die Gelehrten durften ihre Pferde-Gemetzel weiter betreiben. — Was Wunder auch! hatte doch der Kaiser

selber seine Lust an Völker-Gemetzeln, und hatte doch die Kaiserin ihre Lust an Ratten-Kämpfen! — Ratten, welche sie vorher durch Hunger zur Wuth getrieben, liess dieselbe hinter grossen Glasscheiben auf einander los zum Kampfe auf Tod und Leben, um in dieser Weise wenigstens einen kleinen Ersatz zu haben für die grausamen Stiergefechte, an welchen sie sich früher in ihrem Vaterlande Spanien ergötzt hatte.

So blieb es, bis im Jahre 1869—70 die rächende Vergeltung über Frankreich hereinbrach, und das Kaiserpaar hinwegfegte! — Fürstengeschlechter und Völkerstämme, welche solche Schandthaten üben oder auch nur zulassen, wie die in Alfort, wird die rächende Vergeltung noch immer zu treffen wissen.

Die Gottheit ist gerecht, und macht zur Geissel die Fehltritte unserer Gelüste! — sagt Shakespeare.

Wohl mögen Manche sagen: So weit wird es bei uns nicht kommen! — aber wer vermag einen Felsblock aufzuhalten, welcher dem Abgrunde zurollt?

Es liegt in der Natur der Völker, dass sie nicht stille stehen, dass sie entweder zu höherer Sittlichkeit sich emporheben, oder in die tiefste Unsittlichkeit versinken.

Fragt man nun nach der Nothwendigkeit dieser Operir-Uebungen an *lebenden* Thieren, so lautet die Antwort entschieden: Sie sind nicht nothwendig! — sie können ebenso gut, vielfach sogar besser an *todten* Thieren vorgenommen werden. In den wenigen Fällen, wo diese Uebungen an todten Thieren zu wünschen übrig lassen, da kann leicht nachgeholfen werden, wie z. B. für das Einüben des Aderlassens dadurch, dass die leeren Blutgefässe der todten Thiere mit gefärbtem Wasser angefüllt werden.

Dass diese Art Vivisektionen *völlig entbehrlich ist,* das beweisen die englischen Thierärzte, welche stäts nur an todten Thieren üben, und darum wahrlich nicht weniger geschickt sind, als die Thierärzte in Frankreich.

Es beweist diess ferner die Petition von 500 englischen Thierärzten im Jahre 1878, welche die gänzliche Abschaffung aller derartigen Vivisektionen verlangt. — Und diese Petition hat jetzt in Frankreich schon den Erfolg gehabt, dass das französische Ministerium alle Operir-Uebungen an lebenden Thieren untersagt hat, mit Ausnahme von bloss vieren, nämlich dem Aderlass, dem Einziehen des Eiterbandes, dem Luftröhrenschnitt und dem Einstechen der Stechröhre.

Es liegt aber auf der Hand, dass die Einübung auch dieser vier Operationen an lebenden Thieren völlig entbehrlich ist.

Sogar der Prof. Hermann in Zürich (in seiner Schrift *für* die Vivisektionen Seite 30) gesteht es zu, *„dass er einen Operations-Kursus an lebenden Thieren für den künftigen Chirurgen nicht wünsche!“*

Es ist also erwiesen, dass alle derartigen Vivisektionen in Bezug auf Heilkunde völlig überflüssig sind. — Dass sie in Bezug auf die Moral schaudererregend und verdammenswerth sind, wird Niemand bestreiten, er sei denn — ein Vivisektor!

3.

Die vivisektorischen Impf-Experimente an Menschen und Thieren.

Von allen Vivisektions-Blüthen, die am Baume der Medizin-Quacksalberei emporgeschossen, sind die Impfungen gewiss die wunderbarsten.

Der naturgegebene Instinkt warnt uns unmittelbar vor allen unreinen Stoffen. Und unsere Vernunft sagt uns, dass wir unsern Leib nur durch reine Baustoffe aufbauen sollen!

Aber nichts ist den Medizin-Aerzten anstössiger, als der reine Instinkt und der gesunde Menschen-Verstand: denn wer diesen folgt, folgt eben nicht mehr den Medizinern! — Sie versuchen es daher, die Natur auf den Kopf zu stellen, und durch die Verunreinigung des Blutes ganz neue Gesundmachungs-Methoden zu entdecken. —

So haben sie denn nun seit mehr als 100 Jahren ihre Impf-Experimente angestellt, zuerst mit den Auswurfsstoffen von *natürlichen Menschen-Pocken,* — danach mit den Auswurfsstoffen der *künstlich gezüchteten Menschen-Pocken,* (von Arm zu Arm) — und jetzt seit dem Erlass des deutschen Reichs-Impfgesetzes 1874 mit den Auswurfsstoffen der *künstlich gezüchteten Kuhpocken!*

Man braucht kein Weiser zu sein, um vorauszusagen, dass die Impfer, wie schon zweimal, so auch das dritte Mal mit ihren Impf-Experimenten in die Grube fallen werden.

Die Pocken-Impfer aber glauben:

1) dass ihre unreinen Stoffe reinigend wirken müssten,
2) dass die neugebornen Kinder unfertig zur Welt kämen, und dass sie ihnen das fehlende erst hinzufügen müssten,
3) dass Pocken-Kandidaten nicht die seien, welche unreine Stoffe in ihren Körpern aufgehäuft haben, sondern — die schuldlosen Kinder!
4) dass die Krankheiten nicht naturnothwendige Folgezustände naturwidriger Lebensweise seien, sondern die Werke „heimtückischer listiger Teufel!“

Um zu beweisen, dass die Pocken-Impfung ein Segen sei für die Menschheit, hatten die Impfer ein ungeheures Impfmaterial aufgestapelt.

Um zu beweisen, dass Blödsinn Blödsinn bleibt trotz allen Zahlen-Missbrauchs in der Statistik, hatten die Impfgegner gezeigt, dass all das Impfmaterial völlig werthlos sei, indem es nicht nur von falschen Voraussetzungen ausgehe, sondern obendrein auch noch gegen alle Regeln der Statistik verstosse, indem es die ungleichartigsten Werthe als gleichwerthig durcheinander geworfen enthalte.

(Man sehe „vier Fragen an die Impfärzte“ von Dr. R. Nagel neben vielen anderen Schriften.)

Demnach brachte die Reichsregierung im Jahre 1874 ein neues Reichs-Impfgesetz ein, und erklärte in den Motiven dazu ebenso unparteiisch wie offen:

1) dass die Impfung (nämlich die von Arm zu Arm) nicht schütze,
2) dass dieselbe gar leicht Säfte-Vergiftungen, besonders die Syphilis, hervorrufe,
3) dass alles vorgelegte Impfmaterial keine statistischen Schlüsse zu Gunsten der Impfung zulasse.

Man sehe den offiziellen Bericht des Reichstages, aber nicht etwa die Privatschrift des Dr. Guttstedt, dessen Fantasie-Motive Dr. Oidtmann irriger Weise für die wirklichen Motive der Reichsregierung angesehen, und demnach eine Kampfesweise angenommen hat, als ob er die Festungswälle erst erstürmen müsste, welche Andere vor ihm längst erstürmt haben.

Wenn nun den Impfern die früheren Impf-Experimente von Arm zu Arm durch das Reichs-Impfgesetz nicht mehr gestattet sind, so steht es ihnen zur Zeit doch noch frei, mit dem Eiter der *„Staats-Pocken-Kühe"* weiter zu experimentiren, bis sie — auch hiermit in die Grube fallen.

Von den vivisektorischen Impfblüthen, die zur Zeit noch im Verborgenen blühen, überreiche ich hier ein kleines Sträusschen! — Da lesen wir in der allgemeinen Seuchenlehre von Professor Fuchs in Heidelberg 1862, Seite 131—133: dass ein Doctor Falke in einer gekrönten Preisschrift über *Milzbrand* und *Hundswuth* 1861 die Hoffnung ausgesprochen habe, dass — die Impfung dieser Krankheiten bald ein ebenso mildes und radikales Mittel gegen diese Krankheiten sein werde, wie die Pocken-Impfung gegen die Pocken — — und dass der Dr. Falke in Bezug auf die *Rinderpest* und die *Lungen-Seuche* ähnliche Hoffnungen hege.

Da lesen wir Seite 140—143:

Die Verimpfung der *Rinderpest* werde in Russland seit 1853 in grosser Ausdehnung und mit grossen Kosten ausgeführt, unter der Leitung des Prof. Jessen in Dorpat.

Und Professor Jessen empfiehlt, derartige Impfanstalten auch für *Milzbrand* und *Hundswuth* einzurichten. — Und Prof. Fuchs fügt hinzu, dass deren Nützlichkeit, ja Nothwendigkeit ausser Frage stehe.

Da lesen wir Seite 142:

„Die Verimpfung der *Lungen-Seuche* sei in Deutschland bisher ziemlich viel geübt worden, aber ohne besonders nachweisbaren Nutzen oder Schaden, weil diese Thiere immer bald auf die Schlachtbank kämen."

„Denn (fügt der Prof. Fuchs hinzu) *es könne zum Zwecke gründlicher Tilgung der Lungen-Seuche nicht unterlassen werden, auch die geimpften Thiere zu mästen, und auf die Schlachtbank zu liefern.*

Nicht wahr? eine wunderbare Art das, Seuchen zu tilgen! — zuerst impfen die Aerzte den Thieren die Seuchen ein — und danach müssen die Menschen die impfdurchseuchten Thiere aufspeisen, um so — gründlich die Seuchen zu tilgen! —

Weil nun andere *„Männer der Wissenschaft"* in demselben Geiste der „Wissenschaft" in allem Ernste vorgeschlagen haben, allen Menschenkindern

Ausschlagskrankheiten einzuimpfen! — zum Schutze gegen diese Krankheiten — und mit den Cholerastoffen der Cholerakranken die Cholera einzuimpfen — zum Schutze gegen die Cholera! — u. s. w. u. s. w., so fangen Einige unter den Impfern nachgerade an, sich vor sich selber zu grauen. — Da hat denn jüngst ihr Führer *Rud. Virchow* die Parole ausgegeben:

Nicht mehr dürften fernerhin die Schafe mit Schafpocken und die Menschen mit Menschenpocken geimpft werden, wohl aber sei es zulässig, die zwei- und vierbeinigen Schafe *mit ähnlichen Auswurfsstoffen,* z. B. mit Kuhpocken-Eiter zu traktiren.

Demnach scheint der Feldzugsplan der Pocken-Impfer zur Zeit dieser zu sein: Einstweilen wird weiter experimentirt mit dem Eiter der *Staats-Pocken-Kühe.* — Danach dürften sie an den Staat das Ansinnen stellen, ihnen *Staats-Pocken-Pferde* zur Verfügung zu stellen, und danach vielleicht *Staats-Pocken-Esel!* — und weil der geniale Doktor Jenner zu seiner Zeit sogar die Hunde des englischen Königs geimpft hat — zum Schutze gegen die Pocken, obwohl Hunde die Pocken gar nie bekommen — so steht zu erwarten, dass auch *künstlich gezüchtete Hundepocken* von den seuchebannenden Impf-Vivisektoren nicht werden verschmäht werden.

4.

Das Mästen der Thiere.

Dass das Mästen der Thiere bald allgemein als verderblich erkannt sein wird, dieses lassen einige neuere Schriften über Thier-Heilkunde hoffen.

So schreibt der Prof. Gerlach, Direktor der Thier-Arzneischule in Berlin, in seiner gerichtlichen Thier-Heilkunde 1872 Seite 465: „*Die Rücken-Darre* der Schafe finde man besonders bei den feinwolligen Merino-Schafen; und *als Hauptgrund der Rücken-Darre werde angenommen die äusserst geringe (künstlich verringerte) Anzahl der Schafböcke in Vergleich zu den vielen Mutterschafen.*"

Ferner schreibt Gerlach Seite 391—393:

Die Lungen-Fäule der Rinder entstehe ausser durch Vererbung:

1) durch die Fütterung der Kälber mit kranker Milch,
2) durch die Impfung,
3) durch verdorbenes Futter und verdorbene Stallluft.

„Die Lungenschwindsucht der Rinder sei unheilbar und mache die „Thiere vollkommen werthlos. Das Fleisch und die Milch von „solchen Thieren, wenigstens in rohem und in nicht ganz „durchkochtem Zustande, seien gefährliche Nahrungsmittel „für die Menschen."

„Der Verkauf müsse streng verboten werden, um so mehr, da die „Krankheit sehr häufig vorkomme, und zum grössten Theile in einer lässig „betriebenen Viehzucht beruhe! — Man solle den Absatz solchen Fleisches

„erschweren, und die Viehzüchter würden mehr Sorgfalt verwenden auf die „Verhütung der Krankheit."

Prof. Haubner in Dresden schreibt in seiner Gesundheits-Pflege der Haussäugethiere 1872 fast wörtlich Seite 80—81: *„Beim Mästen der Thiere entstehe die Fettsucht, d. h. eine Fettentartung der Gewebe!"* — „Bei „diesem Zustande sei zwar nicht das Leben bedroht, aber die Gesundheit „doch eine unvollkommene. Die Kräfte sänken, das Athmen werde beengt, „die Bewegungen würden kraftlos, mühsam und ohne Ausdauer. Im engsten „Zusammenhange damit stehe ein verminderter Stoffwechsel und eine ver„minderte Widerstandsfähigkeit gegen Witterungs-Einflüsse, so dass bei den „geringsten Anlässen die Krankheits-Ausbrüche erfolgten."

Ferner schreibt Haubner Seite 442—444:

„Die Schlämpe sei das nährstoffärmste Nahrungsmittel, das zwar ge„eignet sei zur Stoffproduktion, aber nicht zur Kraftproduktion. Sie erzeuge „eine dünne sahnenarme Milch, ein aufgedunsenes Fleisch und ein traniges „Fett. — Sie erzeuge leicht Verdauungskrankheiten, Ruhr, Schlämpehusten, „Lungen-Seuche und Flechten-Ausschläge. — Und wenn die Schlämpe reich „an Alkohol sei, so erzeuge sie auch Berauschung, ja sogar baldigen Tod „durch Alkohol-Vergiftung." —

Aus diesen Aussprüchen der Professoren Gerlach und Haubner geht also klar hervor, dass das Mästen der Thiere die wesentlichste Quelle der Vieh-Seuchen sei. Und weil die Menschen das Fleisch dieser kranken Thiere vielfach als Nahrung verwenden, so liegt es sehr nahe, dass dieses Fleisch auch die wesentlichste Quelle der Menschen-Seuchen ist.

Wie tief die fleischessenden Gelehrten in Bezug auf die Entstehung der Krankheiten noch in Unwissenheit und in Aberglauben stecken, davon hier einige Pröbchen:

Professor Ludwig in Leipzig schreibt im Jahre 1879 — in seiner Rede im dortigen sogenannten Thierschutz-Verein:

„Auf die Frage, ob der Mensch berechtigt sei, Thiere zu mästen, um „aus ihnen *„stärkende"* Nahrung zu gewinnen, bedürfe es an diesem Orte „keiner Antwort: durch die Kulturgeschichte der Völker sei die Antwort „längst gegeben." —

Demnach hält der Prof. Ludwig das Fleisch gemästeter Thiere *nicht für krank machend,* ja sogar für *„stärkend"*, obgleich alle gemästeten Thiere kranke Thiere sind. —

Ferner schreibt Prof. Ludwig in seiner *Schrift für die Vivisektionen* 1879 Seite 8:

„Von allen Gefahren, welche den Menschen umringen, bricht keine „*unverdienter* (?) und *heimtückischer* (?) über uns herein, als die Krankheit. „Diese überfalle und raffe dahin die *Unschuldigsten* (?) und die *Besten* (?) „mit einer *Klugheit und List* (?) die Ihresgleichen suche." —

Demnach hält der Professor die Krankheiten nicht für naturnothwendige Folgezustände aus naturwidriger Lebensweise, sondern — für die Werke heimtückischer listiger Teufel.

Diese Anschauung des Herrn Professor ist in der That so unwissenschaftlich und abergläubisch, dass sie — Ihresgleichen sucht! — Zuerst hält der Professor es für eine längst entschiedene Kulturfrage, dass die Menschen das seuchekranke Fleisch gemästeter Thiere essen — und dann wundert er sich hinterher, dass sie krank werden.

Ferner hat Professor Ludwig im sogenannten Thierschutz-Verein in Leipzig 1879 gesagt und drucken lassen:

„Wenn wir die Hausthiere aus der Hand und frei liessen, so würden „wir auf eine niedrigere Stufe von Wohlstand und Bildung zurücksinken, „und würden den Kampf mit den Thieren als unsern natürlichen Feinden „sofort beginnen müssen bis zu ihrer Ausrottung.“

Aber auch diese Anschauung ist durch und durch irrig. Weder sinken würden wir im Wohlstande und in der Bildung, noch würden wir die Thiere ausrotten müssen. Denn Nichts hinderte uns, alle Grasflächen mit Fruchtbäumen zu bepflanzen und deren Früchte zu erndten, während wir das Gras darunter gern den Pferden, Schafen und Rindern überlassen könnten. — Auch würde es sehr leicht sein, die für Korn und Gemüse bestimmten Felder durch lebende Hecken vor den Angriffen der Thiere zu schützen. Und sobald die Menschen nur auf Fleischspeise und Branntwein und Tabak verzichten wollten, würden auf denselben Ackerflächen wo jetzt Ein Viehzüchter, Ein Branntweinbrenner, Ein Tabaks-Pflanzer mit seinen Knechten und Mägden wohnt, mindestens zehnmal so viel glücklichere Gärtnerfamilien leben können.

„Kampf um's Dasein!“ — diess ist das wüste Feldgeschrei aller Fleischesser; eine Folge ihrer naturwidrigen Genüsse. Dieses Feldgeschrei hat die Erde in eine Mördergrube und in ein Lazareth verwandelt.

„Liebe um Liebe“ war der Wahrspruch Christi, und ist der Wahrspruch aller Pflanzenesser; eine Folge ihrer einfachen naturtreuen Lebensweise. — Dieser Wahrspruch allein vermag es, die Menschen zum Frieden und zur Glückseligkeit zurückzuführen. —

5.

Die Versuche der modernen Naturforscher.

Einer der grössten Naturforscher aller Zeiten war der Grieche Pythagoras. Seine Weisheit und sein Ruhm waren so gross, dass das griechische Volk ihn für einen Mensch gewordenen Gott hielt, und dass der Römische Senat Jahrhunderte nach seinem Tode ihn für den Weisesten der Griechen erklärte, und ihm ein öffentliches Denkmal setzen liess. Sein Leben war der Erforschung der Wahrheit gewidmet; daher die spätere Sage ihm an-

dichtete, dass er bei Auffindung jeder neuen Wahrheit den Göttern 100 Ochsen geopfert habe. Selbst diese Sage ist nicht wörtlich zu nehmen, als ob er wirkliche Stiere geopfert hätte, sondern bildlich, dass er durch die Entdeckung einer Wahrheit jedesmal eine Anzahl Dummköpfe an den Pranger der Dummheit gestellt habe. Dass dem so ist, wird Jedem einleuchten, sobald ich ihm sage, dass — Pythagoras ein Pflanzenesser war. Weise also und weichherzig, wie er war, studirte er den Körperbau und die Lebens-Verrichtungen der Thiere, aber nur so weit, als er diess konnte, ohne ihnen dabei ein Leid zuzufügen! — Wenn er die Fische am Strande aus dem Wasser gehoben, und eine kurze Weile betrachtet hatte, dann setzte er sie wieder behutsam ins Wasser.

Pythagoras in seiner Herzensreinheit und Seelengrösse wusste und fühlte es, dass man an die Erforschung der Natur nur mit Ehrfurcht herantreten dürfe — und dass es Thorheit und Vermessenheit sei, der Schöpfung ihre Geheimnisse mit Gewalt abtrotzen zu wollen.

Porphyrius, welcher im dritten Jahrhundert nach Jesus eine Schrift *„über die Schonung der Thiere“* geschrieben hat, bezeugt darin, dass Pythagoras, Plato, Empedokles, Aristoteles, wie überhaupt alle weisen Griechen, welche die Wahrheit über die Thiere zu erkennen sich bemüht hätten, den Thieren Vernunft zugesprochen hätten. — Dabei fügt er hinzu, dass sie die Thiere deshalb nicht getödtet und nicht gegessen hätten, weil sie die Barmherzigkeit gegen die Thiere als eine unerlässliche Vorbedingung zur Menschenliebe erkannt hätten!

Wie grausam dagegen — mit den seltensten Ausnahmen — verfahren unsere heutigen Naturforscher! Sie betrachten die Thiere gar nicht als gefühlvolle Wesen, sondern als Sachen. Sie benutzen dieselben als *„Versuchs-Thiere“!* — das heisst, sie vollziehen an ihnen — je nach ihren thörichten Einfällen — alle nur denkbaren Verstümmelungen und Vergiftungen und lassen sie dann Tage, ja Wochen und Monate lang in Todesqualen ringen.

Sie spannen die Natur auf die Folter und richten dann thörichte Fragen an sie. Sie thun diess, wie sie sagen, um der Natur näher zu kommen, in Wahrheit aber, um von ihr immer weiter sich zu entfernen. Sie thun diess, wie sie sagen, um die Wissenschaft zu bereichern, in Wahrheit aber, um dieselbe zu einer Afterwissenschaft herabzuwürdigen.

Als ich 1877 in Berlin die Physiologie von Professor J. Müller hören wollte, zeigte derselbe gleich in der ersten Stunde einen lebenden Frosch, welchem er mit einer scharfen Zange den Rückgratskanal aufgebrochen und die Rückenmarksstränge zur Hälfte durchschnitten hatte. Durch Stechen und Kneifen und durch Anwendung von Elektrizität auf die verschiedenen Theile des Frosches versetzte er den Frosch in Zuckungen und suchte dadurch den einzelnen Gruppen der Zuhörer zu zeigen, dass das Rückenmark in den hinteren Strängen der Empfindung und in den vorderen Strängen der Bewegung dienen sollte!

Es war mir unmöglich, diese Vorlesung weiter zu besuchen. Diese erste Stunde war zugleich meine letzte! — Es war schon haarsträubend für mich, die physiologischen Lehrbücher blos lesen zu müssen, wegen der zahlreichen darin beschriebenen Vivisektionen.

Auf dass ein Jeder selber urtheilen könne, was die Vivisektoren heutigen Tages unter *Naturforschung* verstehen, möge hier eine Anzahl ihrer Experimente folgen, wie sie in allen ihren Fachschriften zu vielen Tausenden enthalten sind. Ausgewählt sind vorzugsweise solche, welche von *„berühmten Meistern“* und welche besonders oft gemacht worden sind und — immer noch oft gemacht werden.

Prof. Magendie in Paris schlitzte einem Hunde den Bauch auf und schnitt ihm den Magen heraus. An die Stelle des Magens setzte er eine Schweinsblase in der Weise, dass er sie mittels eines Verbindungsstückes an die Speiseröhre befestigte.

Darauf öffnete er dem Thiere eine Blutader und spritzte in sie eine Auflösung von Brechweinstein.

Hierdurch wollte er zeigen, dass die Bauchdecken und das Zwerchfell allein, ohne Beihilfe des Magens, im Stande seien, Brech-Bewegungen zu vollbringen.

Dieses eine völlig nutzlose Experiment gab den Anstoss, dass es von Anderen unzählige Male wiederholt wurde, und dass das Gezänke der Gelehrten darüber kein Ende nahm. (Fränkel, Phys. 1839 Seite 38—40.)

Besonders viel experimentirte Magendie am Gehirn, um dessen Thätigkeit in den einzelnen Theilen zu ergründen.

Zu diesem Zwecke spaltete er den Thieren die Kopfhaut und trennte sie vom Schädel. Dann durchlöcherte er ihnen die Schädelknochen mittels Bohrer, Säge, Meissel, Hammer und Zange. Dann schnitt er bald hier, bald dort Stücke vom Gehirn hinweg, um zu sehen, wie die Thiere sich dabei verhielten, und wie lange sie am Leben blieben.

Als er einst einem Thiere einen Theil des kleinen Gehirnes verletzt hatte, bekam das Thier einen unwiderstehlichen Trieb, sich um sich selber zu drehen, und that diess vier Tage lang, bis es starb. Und Tauben, denen er Nadeln in den Hinterkopf eintrieb, bekamen dadurch einen unwiderstehlichen Trieb, rückwärts zu gehen und zu fliegen, wodurch sie einige Wochen am Leben blieben. Dieses Kunststückchen gefiel dem Fürsten der wissenschaftlichen Thierquälerei so sehr, dass er es unzählige Male zu seiner Unterhaltung wiederholte.

Die ganze Ausbeute für die Wissenschaft war, dass die Thiere zuweilen zur wüthenden Gegenwehr gereizt wurden und dann schnell starben, oder dass sie in Stumpfsinnigkeit fielen und dann langsam verendeten.

Aber eine weit grössere Ausbeute für die Wissenschaft und besonders für die Heilkunde hatten ja längst ergeben die Beobachtungen am Krankenbette und die darauf folgenden Untersuchungen der Gestorbenen, wie z. B.

bei der *Trunkenheit* und beim *Säuferwahnsinn* und bei *Gehirn-Schlagflüssen* nach Blut-Erguss ins Gehirn oder nach dem Eindringen von fremden Körpern ins Gehirn, bei äusseren *Kopf-Verletzungen* verunglückter Menschen u. s. w.

Obgleich viele andere Gelehrte, wie Hitzig, Flourens, Schiff, Hermann u. s. w. viele ähnliche Versuche am Gehirn angestellt hatten und zwar mit ätzenden Substanzen, mit dem Glüheisen und mit elektrischen Strömen, ohne zu besseren Ergebnissen zu gelangen, so versuchte es doch der Professor Goltz in Strassburg mit einer neuen Methode.

Derselbe spritzte den Thieren heisses Wasser in die geöffnete Schädelhöhle, wodurch er grosse Gehirn-Massen hinwegspülte. Zwar starben die Thiere meist schnell, aber einzelne blieben doch längere Zeit am Leben, ein Hund sogar 29 Tage lang. Und stolz schreibt der Professor an seine Collegen: „Eine so grosse Zerstörung des grossen Gehirns zu erzielen und dabei das Thier so lange am Leben zu erhalten, sei vor ihm noch Niemand gelungen!" — (Pflügers Archiv 1876 Band 13 Seite 1.)

Weiter berichtet Professor Goltz von 51 Hunden, welche er auf dieselbe Weise zu Tode gemartert hatte.

Das Ergebniss all' dieser ebenso herz- wie sinnlosen Versuche war nach den eigenen Berichten des Professors: *„Klägliches Gewinsel"* — *„jämmerliches Heulen"* — *„Erblindungen"* — *„Gehirn-Entzündungen"* — und *„Sterben der Thiere!"* Einige verfallen in *„Tobsucht"* und sterben dann rasch. — Die noch nicht gestorben sind, sind *„nicht mehr im Stande, sich zu kratzen"* — und verdrehen sich *„in den lächerlichsten Stellungen"*. — Und wenn der Professor ihnen „Drahtklemmen an die Zehen setzt", so bemühen sie sich vergeblich, sich davon zu befreien!

Professor Goltz schliesst diesen Bericht mit den Worten: „Ich unternahm diese *Gehirn-Verstümmelungs-Studien* zu dem Zweck, um — *dem berühmten Physiologen Flourens seine irrigen Ansichten zu widerlegen"*.

Und an einer anderen Stelle schreibt er höchst bezeichnend für diese ganze Art der Naturforschung: *„Es trifft sich nicht oft, dass in Sachen der Gehirnthätigkeit zwei Gelehrte Einer Ansicht sind"*. (Pflüg. Arch. 1877 Bd. 13 S. 9 u. Bd. 14 S. 412.)

Prof. Luchsinger in Zürich stellte eine lange Reihe von Versuchen an Katzen an, um in Bezug auf das Schwitzen Entdeckungen zu machen. Er durchschnitt den Katzen das Rückenmark, einigen nur auf einer Seite, anderen auf beiden Seiten, und dann setzte er sie in einen Ofen von 70 Grad Hitze (nach Celsius). Hierbei war eine Studentin der Medizin hartherzig genug, dem Professor helfend zur Hand zu gehen.

Aus dem stärkeren Schwitzen bald der rechten, bald der linken Seite, bald der vorderen, bald der hinteren Beine brachte der Professor es denn heraus, dass — *„bei der Erscheinung des Schwitzens der Einfluss der Nerven nicht geleugnet werden dürfe."*

Dieses ist eine Entdeckung, wie sie tausendmal im Leben gemacht wird, ohne alle Thierquälerei, indem ja der Mensch in Folge von Angst und Schmerz sofort in Schweiss geräth.

Prof. Bernard in Paris hatte sich einen besonderen Ofen und Wannen anfertigen lassen, um Thiere darin lebendig zu rösten und zu sieden. Er beschreibt die Einzelheiten des langsamen Sterbens von 17 Hunden und von 22 Kaninchen auf das Ausführlichste. (Man sehe die Schrift von Cl. Bernard S. 358).

Auch der Doctor Werthheim in Wien hat noch in der jüngsten Zeit (1867) dreissig Hunde lebend gebraten und gesotten.

Weil er keinen besonderen Röstofen und Siedewannen besass, wie Prof. Bernard, so half er sich auf andere Weise. Er übergoss diejenigen Hunde, welche er brühen wollte, mit siedendem Wasser. Und diejenigen, welche er rösten wollte, übergoss er mit Terpentinöl, welches er darauf ansteckte. Und Solches that er neunmal hintereinander.

Dass dieser Doctor die Thiere vorher betäubte, half ihnen nichts, da sie mit ihren äusserst schmerzhaften Brandwunden fünf Tage lang liegen bleiben mussten, ehe ihren Qualen durch den Tod ein Ende gemacht wurde.

So wie dieser Doctor schreibt, werden dieselben Versuche zur Zeit noch fortgesetzt. (Jahresbericht der k. k. Rudolph-Stiftung in Wien 1867.)

Die Ausbeute all' dieser Experimente ist, dass die Thiere elend umkommen, und vielleicht auch noch, dass gebratene Haut anders aussieht, als gesottene! Und dieses nennen die Herren Gelehrten „Naturforschung" und „Wissenschaft".

Die Professoren-Commission der chirurgischen und medizinischen Gesellschaft in London machte im Jahre 1860 Erstickungsversuche an 26 Hunden und Katzen.

Einigen verstopften sie die Luftröhren durch Stöpsel, andere erstickten sie durch Untertauchen unter's Wasser, und ein Meerschweinchen erstickten sie, indem sie dessen Kopf in eine Schüssel mit Quecksilber tauchten. Und einen Hund erstickten sie, indem sie ihm das Maul und die Nase zubanden und dann mit Gyps verkleisterten.

In ähnlicher Weise haben viele andere Gelehrte viele Thiere in giftigen Gasarten oder auch in luftverdünnten Räumen zum Ersticken gebracht. — (Siehe Schiff und Gavaret.)

Alle entdeckten das, was sie vorher wissen konnten, dass nämlich eine Verwerthung dieser Quälereien an *Thieren* zur Rettung erstickter *Menschen* nicht möglich sei.

Die Doctoren Schossat, Selig und von Mering liessen Hunde und Kaninchen zu Tode hungern, um an ihnen die Veränderungen des hinsterbenden Organismus zu beobachten.

Alex. Horwarth brachte eine Anzahl Hunde und Kaninchen dadurch zu Tode, dass er sie in kaltes Wasser tauchte und darin, mit Freilassung des Kopfes, erstarren liess. (Pflüg. Arch. 1876 Bd. 12 S. 278 u. Bd. 14 S. 274.)

Prevost, Dumas, Vauquelin, Segales und viele Andere schnitten den Thieren die Nieren aus dem Leibe, zuweilen eine, zuweilen beide.

Dadurch entdeckten sie, dass die Thiere im Stande seien, mit Einer Niere zu leben.

Die Herausschneidung der Nieren bei den Thieren ist ein so allgemeines und beliebtes Bravour-Stück der Vivisektoren, dass sie in ihren Fachschriften immer kurzweg von *„nephrotomirten“* Thieren sprechen, gerade so, wie man im gewöhnlichen Leben von *geschorenen* Schafen spricht. (Siehe Fränkel, Physiologie 1839 Seite 142—144 u. s. w.)

Und wenn einmal ein unglücklicher Mensch sich überreden lässt, von einem vivisektorischen Arzte eine kranke Niere sich herausschneiden zu lassen, anstatt einer milden diätetischen Kur sich zu unterziehen, dann erheben sie sofort ein Jubelgeschrei in allen Zeitungen, wie herrlich weit sie es mit ihrer Kunst gebracht — im *Beinabschneiden* und im *Nierenherausschneiden!*

Prof. Schiff in Florenz zergliederte jährlich etwa 700 Hunde bei lebendigem Leibe. Da er zur Zeit (1880) etwa 20 Jahre vivisezirt, so macht das die Summe von 14 Tausend Hunden.

In einer Abhandlung über Verdauung schreibt derselbe: „Ich bin genöthigt, vielen Hunden gleich nach ihrer Ankunft in mein Laboratorium die Stimm-Nerven zu durchschneiden, damit ihr nächtliches Heulconcert meine Studien bei der Nachbarschaft nicht in Misscredit bringe!“

Die Dienstmänner in Florenz verbündeten sich gegen diesen Vivisektor, dass ihm keine Thiere mehr geliefert würden und bedrohten sogar sein Leben: und es war ein Glück für ihn, dass er bald darauf eine Stelle für sich in Genf fand und dorthin übersiedeln konnte.

Von Florenz aus hat die Agitation gegen die Vivisektionen begonnen, und von da zuerst nach England sich verpflanzt.*) (Offiziell. Londoner Bericht 1876 § 1287.)

6.

Die toxikologischen Experimente.

Doctor Brunton vergiftete 150 Katzen mit *Schlangen-Gift.* Ferner opferte er 270 Katzen einem qualvollen Tode, indem er deren Blut mit den *Ausscheidungen von Cholerakranken* verunreinigte!

Doctor Sanderson vergiftete eine Anzahl Hunde, indem er ihnen fauligen Eiter ins Blut einbrachte. Einer von diesen Hunden quälte sich sieben Wochen lang, ehe er an Blutzersetzung zu Grunde ging.

*) In Deutschland begannen den Kampf gegen die Vivisektionen zuerst die Vegetarier. Schon im Jahre 1869 erschien die englische Schrift von Flemming gegen die Vivisektionen in deutscher Uebersetzung durch Emil Weilshäuser in Oppeln. In demselben Jahre veröffentlichte A. von Seefeld in Hannover seine „Studien über Gesundheit und Krankheit“ und erhob darin scharfe Anklage gegen die Vivisektionen. — Die Schrift: „Das Fleischessen vor dem Richterstuhle“ von Dr. R. Nagel (die erste Auflage 1869, die achte Auflage 1881 bald erscheinend) ist von Anfang bis zu Ende ein Protest gegen das Mästen und Schlachten und gegen jedes Quälen der Thiere.

Doctor Bennet machte Experimente an 619 Thieren, meist an Hunden, Katzen und Kaninchen, über die Wirkungen verschiedener Gifte und sogenannter Arzneistoffe. (Siehe Londoner Bericht 1876.)

Das Ergebniss all' dieser Experimente ist, dass — unreine Stoffe das Blut verunreinigen, — ferner, dass die pflanzlichen und mineralischen Gifte auf die verschiedenen Thiere verschieden wirken, so dass von der Wirkung der Gifte auf die Thiere sichere Schlüsse, wie dieselben auf Menschen wirken, nicht gemacht werden können, ein Ergebniss, welches durch Beobachtungen von Unglücksfällen bei Menschen und Thieren längst gefunden war.

Die toxikologischen Experimente an Thieren sind aber nicht blos überflüssig, sie sind sogar irreführend. Denn es ist gewiss eine wunderliche Forschungsweise, wenn man z. B. *Fichten-Raupen,* oder *Nessel-Raupen,* oder *Wolfsmilch-Raupen,* mit allerlei ihnen nicht zusagenden Fremdstoffen füttern wollte, um auf diese Weise herauszubekommen, welche Heilmittel man gegen die Krankheiten der seidenspinnenden *Maulbeer-Raupen* anzuwenden habe.

Nun, gerade so unsinnig ist der Forschungsweg der Vivisektoren, wenn sie Hunde und Katzen und Frösche mit allerlei Giftstoffen traktiren, um auf diesem Wege die Heilmittel für kranke *Menschen* zu finden.

Prof. Ludwig in Leipzig schreibt in seiner Schrift 1879 Seite 8: „Durch die Vivisektionen werde die ärztliche Kunst feste Regeln gewinnen, nach denen von da an überall auf der Erde die Heilung geschehen könne. Ein paar Hundert so geopferter Thiere könne Millionen von Menschen zu Gute kommen.“

Aber! man wird in Ewigkeit vergeblich darauf warten! — So wie die Juden früher aberglaubten, dass sie ihre Sünden tilgen könnten durch das Opfern von Thieren auf dem Altare Jehova's, ebenso aberglauben heute die Vivisektoren, dass die Menschen von ihren selbstverschuldeten Leiden dereinst befreit werden könnten, dadurch, dass sie recht fleissig schuldlose Thiere auf dem Altare einer thörichten Afterwissenschaft dem Tode opferten.

Indem die Vivisektoren Solches thun, gleichen sie ganz und gar den dummen und abergläubischen Inquisitoren des Mittelalters: denn so viele verkehrte Fragen sie an ihre Opfer stellen, so viele verkehrte Antworten erhalten sie.

Es wird den Vivisektoren niemals gelingen, auch nur einen Schatten ihrer Versprechungen zu erfüllen.

Ja noch mehr! — indem die Vivisektoren die irrige Vorstellung unterstützen, als ob die Menschen ein naturwidriges Leben führen dürften, ohne dafür durch Krankheiten gestraft zu werden, so bestärken sie hierdurch Millionen Menschen auf ihren Irrwegen und richten dadurch millionenfaches Unheil an.

Für die Heilkunde der Menschen sind die Beobachtungen an den Menschen in gesunden und kranken Tagen allein maassgebend und alle Gift-Versuche an Thieren überflüssig und irreführend.

Die Ausbeute aller vivisektorischen Experimente ist glitzerndes Katzen-Gold, welches Kurs hat nur bei Pfuschern und Quacksalbern, und von welchem die Medizin-Aerzte sich blenden lassen, so dass sie den zu Tage liegenden grossen Goldklumpen der naturtreuen Lebens- und Heilweise gar nicht mehr zu sehen vermögen.

Prof. Heidenhain in Breslau schreibt in seiner Schrift für die Vivisektionen 1879 Seite 17:

„Kein heutiger Arzt sei im Stande, in seinem Denken sich von den Ergebnissen loszusagen, welche durch den „Thier-Versuch“ gewonnen worden! Täglich trinke er aus dieser Quelle der Erkenntniss, oft genug, ohne zu ahnen, wo ihr Ursprung liege.“

Aber dieses ist eine Behauptung, die der Wahrheit geradezu ins Gesicht schlägt! Denn gar viele Aerzte haben es längst erkannt, dass das Verstümmeln und Maltraitiren von Thieren dem Heilen von Menschen nimmermehr zu Gute kommen kann.

Darum eben prüfen ja die Homöopathen die Heilmittel für Menschen vernünftiger Weise niemals an Thieren, sondern immer nur an sich selber, und zwar thun sie das wieder vernünftiger Weise besonders mit denjenigen Stoffen, welche die Natur als Nähr- und Baustoffe für uns in den Nahrungsmitteln vorgesehen hat, und zwar thun sie das wieder vernünftiger Weise nur in kleinen Dosen, nach dem Vorbilde der Natur, die ja auch immer aus dem Kleinsten das Grösseste schafft.

Und *die Diätetiker der Wiener Schule* würden ja mit sich selber in Widerspruch gerathen, wenn sie ihr diätetisches Heilverfahren mit den toxikologischen Experimenten der wissenschaftlichen Thierquälerei vermengen wollten.

Und *die Natur-Aerzte* machen sich mit den sogenannten Arzneien überhaupt kaum etwas zu schaffen, indem sie von ihren Kranken nur alles Schädliche fernhalten und für sie überall die günstigsten Lebensbedingungen herzustellen suchen.

Und *die Vegetarier* nun gar, ich meine die wirklichen, sind ja alle Anhänger der naturtreuen Lebensweise und als solche die Gegenfüssler aller Medizin-Quacksalber und Vivisektoren.

Prof. Virchow in Berlin hat vor einer Reichstags-Commission erklärt: „Die Entdeckung des Blutkreislaufes durch Harwey sei der Vivisektion zu danken: und von da an datire der Aufschwung der Naturforschung und der Heilwissenschaft.“

Aber wahr davon ist höchstens diess, dass Harwey blos ein Glied in der Kette des Blutkreislaufes entdeckt hat, und dass es eine Schande für ihn ist, auf grausamem Wege entdeckt und demonstrirt zu haben, was auf schuldlosem Wege zu entdecken und zu demonstriren weit leichter war. Und wahr ist ferner davon nur diess, dass seit Harwey zugleich mit der Zunahme der Vivisektionen die Verrohung und der Aberglaube und die Quacksalberei der Medizin-Aerzte in erschreckendem Grade zugenommen

hat, bis in jüngster Zeit die Homöopathen, die Natur-Aerzte und die Vegetarier mit Erfolg dagegen anzukämpfen anfingen.

Prof. Virchow hat ferner erklärt: „Auch die Entdeckung von Charles Bell in Bezug auf die Rückenmarks-Stränge sei den Vivisektionen zu danken."

Aber auch hiermit verhält es sich anders. Während die Vivisektoren bei ihren Experimenten am Rückenmark in den Irrthum verfielen, dass die hinteren und die vorderen Rückenmarksstränge ganz ausschliesslich die einen der Empfindung und die anderen der Bewegung dienten, mussten erst die Anatomen kommen und ihnen zeigen, dass die beiden Strangpaare vermöge der ihnen beigeflochtenen Rücklaufs-Nerven einer gemischten Thätigkeit dienen!

Wie wenig übrigens Charles Bell selber von dieser seiner sogenannten Entdeckung gehalten hat, geht zur Genüge daraus hervor, dass er später in Bezug auf die Vivisektionen überhaupt gesagt hat: *„Die Geheimnisse der Natur sind nicht durch Grausamkeiten zu enthüllen."*

Die Vivisektoren wissen nicht oder wollen es nicht wissen: dass Krankheiten nichts weiter sind, als Folgen naturwidriger Lebensweise, und dass sie nicht anders zu beseitigen sind, als durch die Rückkehr zur naturtreuen Lebensweise.

Sie wissen nicht, dass die Medizin-Heilkunde, richtiger die Medizin-Unheilkunde ihre traurige Grundlage allein darin hat, dass es möglich ist, die schädlichen Folgen einer Verkehrtheit in der Lebensweise durch die Anwendung neuer Verkehrtheiten, sogenannter Arzeneien, in Etwas zu lindern; und auch das meist nur vorübergehend, und meist auf Kosten der zukünftigen Gesundheit.

Die Vivisektoren wollen es nicht wissen, dass die Geschichte der Medizin-Heilkunde bis auf den heutigen Tag nichts weiter ist, als eine ununterbrochene Kette der erstaunlichsten Irrthümer!

7.

Die Betäubungen.

Wie wir gesehen haben, besitzen die Vivisektoren Messer, Scheeren, Zangen, Knochenbohrer, Sägen, Hammer, Stemmeisen, Siede-Wannen und Rostöfen.

Sie besitzen aber auch noch besondere Hundehalter, um ihre Opfer darin festzuschnüren, und um deren Schnauze zwischen scharfen Eisenklammern festzuschrauben, so dass die Thiere keinem Schnitte ausweichen können, oder, wie der Prof. Hermann in Zürich sich ausdrückt, so dass die Thiere *„durch brüske Bewegungen"* den Vivisektor nicht stören können. Solche Hunde-Halter giebt es verschiedene, die ihren Erfindern zu Ehren verschiedene Benennungen tragen. Dr. med. G. Voigt schreibt, dass eine ihm bekannte Fabrik chirurgischer Instrumente solche Hunde- und Kaninchenhalter in sehr grosser Anzahl an Privat-Aerzte geliefert habe.